UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA
ISTITUTO DI ANTICHITÀ RAVENNATI E BIZANTINE - RAVENNA

CORSI DI CULTURA SULL'ARTE RAVENNATE E BIZANTINA

RAVENNA - 21 MARZO - 3 APRILE 1971

Lezioni dei professori:

P. ANGIOLINI MARTINELLI
Ion BARNEA
Giuseppe BOVINI
Em. CONDURACHI
G. DE ANGELIS D'OSSAT
Charles DELVOYE
Wladimiro DORIGO
Semavi EYICE
Guido A. MANSUELLI
Mario MAZZOTTI
Corina NICOLESCU
Raffaella OLIVIERI FARIOLI
Antonino RUSCONI
Giancarlo SUSINI
Virgil VĂTĂȘIANU
Z. VLADIMIROVNA OUDALZOVA

LONGO EDITORE - RAVENNA
VIA DIAZ, 39

assura les victoires de Totila, son esprit d'inconséquence dans les réformes, son premier souci constant concernant les intérêts de la noblesse ostrogothique amenèrent à ce que les larges couches du peuple italien perdirent tout intérêt pour Totila, ce qui détermina finalement sa défaite. En même temps, une partie de la noblesse ostrogothique estimait que ses réformes portaient un caractère trop radical et s'en éloignèrent également.

Narsès fut appuyé par la lutte que menaient les couches aussi influentes de la société italienne comme l'aristocratie romaine et le clergé catholique. L'assistance de ces alliés fidèles assura de beaucoup la victoire que remportèrent les troupes byzantines. On ne peut pas nier que Totila durant son administration qui dura dix ans commit beaucoup d'atrocités injustifiées et de graves erreurs de caractère militaire stratégique et politique. Il n'y a pas lieu de s'étonner que Totila qui fut d'après les écrivains romains « un barbare perfide et cruel » resta barbare jusqu'à la fin de ses jours et que la civilisation romaine le toucha en une mesure insignifiante.

Ainsi la personnalité de Totila compliquée et contradictoire réunissant de grands mérites et d'importants défauts fut le résultat de l'époque orageuse de l'écroulement de l'esclavage et de la formation d'une nouvelle société moyennâgeuse, et portait en soi le reflet des contradictions de son époque.

INDICE

Finito di stampare
nello Stab. Grafico F.lli Lega di Faenza
il 18 marzo 1971

GIUSEPPE BOVINI

I MOSAICI DELLA CHIESA DI S. PUDENZIANA A ROMA

È nella depressione che separa l'Esquilino dal Viminale che a Roma sorge la chiesa di S. Pudenziana, la quale s'erge a lato dell'attuale via Urbana, corrispondente all'incirca all'antico *Vicus Patricius*.

Esteriormente l'edificio non presenta caratteri di specifico interesse artistico, ma attrae subito l'attenzione perché il suo livello è notevolmente più basso rispetto a quello stradale, dato che il suo piazzale si raggiunge scendendo una monumentale scala di poco più di venti gradini. Questo dislivello di quota indica chiaramente che, essendosi il piano circostante assai rialzato, la chiesa dovette sorgere in un'età molto remota e di conseguenza si origina il sospetto che un edificio antichissimo possa celarsi dietro l'odierna facciata, la quale s'adorna d'un bel portale, la cui trabeazione marmorea, sorretta da due colonne a scanalatura elicoidale, rivela un fine intaglio eseguito all'inizio del sec. XIII. Ed infatti sappiamo che la costruzione sorse verso la fine del secolo IV sull'ambito di un più antico *titulus*, ossia d'un edificio di culto sorto su proprietà privata e più precisamente sull'area delle *Thermae Novatianae* o *Thimotinae*, cosiddette dai nomi dei loro fondatori Novaziano e Timoteo, figli di Pudente, noto senatore romano della famiglia degli *Acilii Glabriones*, il quale — secondo una leggenda non anteriore al VI secolo — nella sua casa del *Vicus Patricius*, avrebbe ospitato S. Pietro durante la sua seconda andata a Roma. Il *titulus* fu anche chiamato *ecclesia pudentiana*: di qui breve è il passo alla

dizione *ecclesia sanctae Pudentianae* che si trova a cominciare dall'VIII secolo e che denuncia l'avvenuta trasformazione dell'aggettivo *pudentiana* nel nome proprio corrispondente a *Pudentiana,* una delle figlie di Pudente.

Importanti lavori di restauro compì nell'ambito della chiesa, negli anni 1928-1930, l'architetto A. Petrignani, il quale, non solo riportò alla luce i sottostanti vani d'una vasta casa romana e di alcuni ambienti termali, ma cercò di ridare all'interno dell'edificio un aspetto il più vicino possibile a quello originario, liberandolo dalle sovrastrutture degli intonaci e rimettendo in vista le colonne che nel corso dei secoli erano state inglobate entro grandi pilastri. I lavori compiuti dal Petrignani e quelli successivi diretti dall'arch. Ceschi fra il 1960 ed il 1964 hanno quindi avvalorato la tradizione secondo cui la *Ecclesia pudentiana* si sarebbe sviluppata nell'ambito delle *Thermae Novati,* a loro volta sorte sulla *domus pudentiana.* Più incerti si rimane sull'epoca in cui l'ambiente termale fu adattato a sala liturgica, che il *Liber Pontificalis Ecclesiae Romanae* riporterebbe al II secolo all'epoca di papa Pio I (140-155): *hic ex rogatu beatae Praxedis dedicavit ecclesiam thermas Novati, in Vico Patricii, in honore sororis suae sanctae Potentianae, ubi et multa dona detulit.* Forse la trasformazione se non nel II secolo, poté avvenire nel III. Ciò che noi sappiamo di sicuro è che verso la fine del IV secolo e più precisamente nel 384 (*Ricomede et Clearco consulibus*) una iscrizione funeraria già ricorda un *lector de Pudentiana,* il che attesta che il *titulus Pudentis* già esisteva e forse da tempo. È tuttavia da ritenere che la trasformazione del *titulus* o — come pensa B. Vanmaele — della sala termale, già adibita però a scopi liturgici, in chiesa di tipo basilicale, sia avvenuta al tempo di papa Siricio (384-399), quando all'amministrazione erano preposti i preti titolari Ilicio, Leopardo e Massimo, ricordati da un'iscrizione marmorea, oggi nel Museo Lateranense, che già nel sec. XVI aveva trascritto il Panvinio.

* * *

Oggi ciò che più attrae l'attenzione nella chiesa di S. Pudenziana è la decorazione musiva che riveste l'appiattito catino absidale (fig. 1) che, nonostante i numerosissimi cospicui restauri cui è andata soggetta, costituisce un monumento veramente significativo dell'arte cristiana dei primi secoli per la decorazione

Fig. 1 — *Roma* - S. Pudenziana: decorazione del catino absidale.

delle absidi delle basiliche, dato che i mosaici che ornavano quelle di S. Giovanni in Laterano e di S. Pietro in Vaticano sono andati completamente perduti.

Nel suo insieme il mosaico raffigura Cristo in mezzo al consesso degli Apostoli in una disposizione analoga a quella che si riscontra nel semicerchio absidale delle basiliche durante l'officiatura quando il vescovo è circondato dai presbiteri. La figura del Redentore, la testa cinta d'un vasto nimbo d'oro, grandeggia frontale al centro della concavità dell'abside su un trono dai bracciali adorni di gemme, coperto di porpora viola. Cristo indossa una tunica d'oro listata di clavi bleu e con largo movimento protende in fuori il braccio destro, atteggiando la mano nel *signum loquentis,* nel gesto cioè usato dagli oratori per richiamare l'attenzione dell'uditorio. Con la sinistra egli regge un *codex* aperto, sulle cui pagine è la scritta: *Dominus / conser/vator / ecclesiae / pudenti/anae* (fig. 2).

Un po' più in basso, ai lati del trono, sono seduti, con grande varietà di pose, gli Apostoli nella resa dei cui volti c'è chiara

l'impronta del carattere della ritrattistica romana. Vicino a S. Pietro ed a S. Paolo, che sono i più prossimi alla figura di Cristo, stanno in piedi due matrone ammantate, che quasi sembrano protendere una corona sulle teste dei due Principi degli Apostoli.

Fig. 2 — *Roma* - S. Pudenziana: particolare della figura del Redentore.

Dietro a tutte queste figure si staglia un portico, la cui forma curveggiante conferisce a tutta la composizione un senso di larga spazialità.

Al di sopra di quest'esedra — nella quale si aprono porte arcuate e la cui copertura è costituita da embrici lumeggiati d'oro — compare una serie di edifici di varia forma, mentre più

Fig. 3 — *Roma* - S. Pudenziana: particolare della raffigurazione degli Apostoli (a destra osservando il mosaico).

in alto, sul fondo d'un cielo solcato da nubi rosee, violacee, d'un verde pallido o d'oltremare, « le cui forme sembrano attratte in superficie come da una lente convessa » (Bettini), campeggiano le figure descritte nella Visione d'Ezechiele (I) e nell'Apocalisse (IV, 6, 7), ossia i simboli dei quattro Evangelisti — anche se sono privi di libri o di rotuli — ognuno con sei ali, i quali si dispongono a destra ed a sinistra d'una grande croce gemmata posta sulla cima d'un monte roccioso, proprio sul prolungamento della sottostante maestosa immagine del Salvatore assiso sul trono. Questa croce non è stata inserita nel contesto musivo — come hanno scritto M. Van Berchem ed E. Clouzot — « forse nell'VIII secolo » e come sembra credere anche il Bettini, ma, salvo qualche piccolo tratto, è sicuramente originale.

Purtroppo si deve dire che quasi due terzi della grandiosa composizione sono di restauro. Di quasi tutta la metà destra, guardando il mosaico (fig. 3), restano infatti d'originale la sola testa di S. Pietro (nella quale tuttavia il naso, la bocca ed anche

Fig. 4 — *Roma* - S. Pudenziana: particolare della raffigurazione degli Apostoli (a sinistra osservando il mosaico).

un tratto della barba sono di rifacimento), la corona e la mano della matrona che la sovrasta, un piccolo tratto della copertura del portico che è in loro corrispondenza, la parte superiore della costruzione ottagonale, le ali di destra e la parte bassa di quelle di sinistra del vitello, simbolo di S. Luca ed una parte del fondo.

La metà sinistra, sempre osservando il mosaico, è un po' meglio conservata (fig. 4). Sono cioè ancora originali tutte le teste — ma solo esse — degli apostoli, tutta la figura della matrona che sorregge la corona, quasi tutto il portico con la relativa copertura ed i corrispondenti soprastanti edifici, eccetto all'estremità sinistra ed al centro, quasi tutte le figure dei simboli degli evangelisti Matteo e Marco.

Originale risulta quasi tutta la croce, la montagna su cui essa poggia e la figura del Redentore, ad eccezione però di buona parte della tunica e del pallio nella zona anteriore, nonché di quasi tutto il *codex* che regge con la sinistra e di parte del trono.

Una chiara idea di ciò che resta di originale e di ciò che

Fig. 5 — Grafico a cura del Matthiae relativo allo stato di conservazione della decorazione musiva di S. Pudenziana.

invece è stato restaurato si ha osservando un grafico (fig. 5) a cura del prof. Guglielmo Matthiae, nel quale le zone bianche corrispondono all'originale e le zone grige al restauro.

Il Matthiae ha potuto delimitare le predette singole zone, in séguito ad un esame diretto e ravvicinato delle superfici musive, nonché tenendo conto delle notizie relative ai vari restauri.

Alcuni antichi studiosi ricordano nel mosaico un monogramma di papa Adriano. Pompeo Ugonio lo vide « *sotto l'arco della tribuna* » e come « *cifra dell'arco* » trionfale lo indica pure Giacomo Bosio.

In base alla presenza di questo monogramma verrebbe da pensare che papa Adriano I (771-795) possa aver fatto qualche lavoro al mosaico. Senonché nella sua biografia contenuta nel *Liber Pontificalis Ecclesiae Romanae* non v'è in merito alcun accenno, dato che, a proposito della chiesa di S. Pudenziana, si dice soltanto: *Immo et titulum Pudentis, id est ecclesia sanctae Pudentianae, in ruinis perventam noviter restauravit.*

Può essere che i lavori di restauro di Adriano I abbiano portato anche al rafforzamento dell'arco trionfale e che su di esso pertanto il ricostruttore abbia voluto lasciare il suo ricordo.

Gravi danni causò invece al mosaico il cardinal Enrico Caetani nel 1588, allorché, avendo voluto restringere l'abside, asportò le figure degli Apostoli che si trovavano all'estremità sinistra

ed all'estremità destra, riducendole così a dieci. Di questi lavori ci ha dato ampia notizia Pompeo Ugonio e ci ha lasciato testimonianza il Ciacconio in un disegno del 1595 conservato nel Codice Vaticano 5407 (fig. 6). In quell'occasione tutta la fascia inferiore del mosaico fu coperta, ad eccezione che nella parte

Fig. 6 — Disegno del Ciacconio nel Cod. Vat. 5407 della decorazione musiva di S. Pudenziana.

mediana che conteneva la figura del mistico Agnello e sopra ad essa la colomba dello Spirito Santo.

Nel suo disegno il Ciacconio ha delineato il monogramma di papa Adriano I — forse per non omettere il farne annotazione grafica — anziché nell'intradosso dell'arco trionfale, a metà altezza fra i piedi del Redentore e la colomba dello Spirito Santo. Nella fascia fatta ricoprire del cardinal Caetani e che interessò la parte inferiore delle figure degli Apostoli (ad eccezione delle estremità dei santi Pietro e Paolo al di sotto delle quali correvano i rispettivi nomi) fu inserita — come attesta il citato disegno del Ciacconio — la seguente iscrizione, delineata in tre righe a sinistra ed in tre righe a destra:

HENRICVS CAETANVS TT.S.
PVDENTIANAE PRESBYTER
CARLIS S.R.E. CAMERARIVS
ECCLESIAM VETVSTATE COLLABEN
TEM RESTITVIT EXORNAVIT
MDLXXXVIII

Un disegno simile a quello di Ciacconio fu eseguito all'inizio del sec. XVII da Cassiano del Pozzo ed un altro fu fatto fare dal cardinale Francesco Barberini e si conserva ora con le carte del Marini nella Biblioteca Vaticana. In questo disegno nel *codex* tenuto da S. Paolo non si leggono, come oggi, le parole LI/BER / GENERA/TIONIS / IX che costituiscono l'inizio del Vangelo di S. Matteo: *Liber generationis Jesu Christi filii David*, bensì alcune righe di scrittura in colonne, che non sono tuttavia decifrabili. Giustamente quindi M. Van Berchem ed E. Clouzot hanno in merito osservato che « les lettres notées ne forment aucun sens et permettent toutes les interprétations ».

Nel 1711 il cardinal Gabrielli, titolare della chiesa, donò un nuovo altar maggior ed in quella circostanza fu eliminata la iscrizione del cardinal Caetani e fu ricoperta anche quella parte inferiore al centro del mosaico con l'Agnello mistico e la colomba.

All'inizio del sec. XIX il cardinal Litta fece fare al mosaico qualche ritocco, ma i grandi lavori furono eseguiti tra il 1829 ed il 1832 dal Camuccini dopo che egli ne ebbe esaminato lo stato precario e dopo che ne ebbe minutamente descritte le parti che erano state rifatte in intonaco dipinto.

G. B. De Rossi avendo potuto consultare gli atti del Camerlengato pontificio del 1831, ha dato conto minuto di questi restauri in mosaico che dal registro dei conti dei lavori risultano essere stati anche più ampi di quelli che il Camuccini aveva indicato nella sua preventiva relazione.

Importanti osservazioni sullo stato del mosaico furono fatte nel 1937 da G. Matthiae che ripulì e riconsolidò il mosaico che allora « presentava larghe zone rigonfiate » e poté ricontrollare da vicino le parti rifatte, le quali erano facilmente individuabili — come egli scrisse — « oltre che per la fattura pittorica, per l'uso di tessere di forma svariata, talvolta anche estremamente sottili e lunghe come pennellate ».

Per quanto riguarda la composizione del mosaico primitivo è possibile che ai lati, ma un po' più in basso, dell'Agnello

ed all'estremità destra, riducendole così a dieci. Di questi lavori ci ha dato ampia notizia Pompeo Ugonio e ci ha lasciato testimonianza il Ciacconio in un disegno del 1595 conservato nel Codice Vaticano 5407 (fig. 6). In quell'occasione tutta la fascia inferiore del mosaico fu coperta, ad eccezione che nella parte

Fig. 6 — Disegno del Ciacconio nel Cod. Vat. 5407 della decorazione musiva di S. Pudenziana.

mediana che conteneva la figura del mistico Agnello e sopra ad essa la colomba dello Spirito Santo.

Nel suo disegno il Ciacconio ha delineato il monogramma di papa Adriano I — forse per non omettere il farne annotazione grafica — anziché nell'intradosso dell'arco trionfale, a metà altezza fra i piedi del Redentore e la colomba dello Spirito Santo. Nella fascia fatta ricoprire del cardinal Caetani e che interessò la parte inferiore delle figure degli Apostoli (ad eccezione delle estremità dei santi Pietro e Paolo al di sotto delle quali correvano i rispettivi nomi) fu inserita — come attesta il citato disegno del Ciacconio — la seguente iscrizione, delineata in tre righe a sinistra ed in tre righe a destra:

HENRICVS CAETANVS TT.S.
PVDENTIANAE PRESBYTER
CARLIS S.R.E. CAMERARIVS
ECCLESIAM VETVSTATE COLLABEN
TEM RESTITVIT EXORNAVIT
MDLXXXVIII

Un disegno simile a quello di Ciacconio fu eseguito all'inizio del sec. XVII da Cassiano del Pozzo ed un altro fu fatto fare dal cardinale Francesco Barberini e si conserva ora con le carte del Marini nella Biblioteca Vaticana. In questo disegno nel *codex* tenuto da S. Paolo non si leggono, come oggi, le parole LI/BER / GENERA/TIONIS / IX che costituiscono l'inizio del Vangelo di S. Matteo: *Liber generationis Jesu Christi filii David,* bensì alcune righe di scrittura in colonne, che non sono tuttavia decifrabili. Giustamente quindi M. Van Berchem ed E. Clouzot hanno in merito osservato che « les lettres notées ne forment aucun sens et permettent toutes les interprétations ».

Nel 1711 il cardinal Gabrielli, titolare della chiesa, donò un nuovo altar maggior ed in quella circostanza fu eliminata la iscrizione del cardinal Caetani e fu ricoperta anche quella parte inferiore al centro del mosaico con l'Agnello mistico e la colomba.

All'inizio del sec. XIX il cardinal Litta fece fare al mosaico qualche ritocco, ma i grandi lavori furono eseguiti tra il 1829 ed il 1832 dal Camuccini dopo che egli ne ebbe esaminato lo stato precario e dopo che ne ebbe minutamente descritte le parti che erano state rifatte in intonaco dipinto.

G. B. De Rossi avendo potuto consultare gli atti del Camerlengato pontificio del 1831, ha dato conto minuto di questi restauri in mosaico che dal registro dei conti dei lavori risultano essere stati anche più ampi di quelli che il Camuccini aveva indicato nella sua preventiva relazione.

Importanti osservazioni sullo stato del mosaico furono fatte nel 1937 da G. Matthiae che ripulì e riconsolidò il mosaico che allora « presentava larghe zone rigonfiate » e poté ricontrollare da vicino le parti rifatte, le quali erano facilmente individuabili — come egli scrisse — « oltre che per la fattura pittorica, per l'uso di tessere di forma svariata, talvolta anche estremamente sottili e lunghe come pennellate ».

Per quanto riguarda la composizione del mosaico primitivo è possibile che ai lati, ma un po' più in basso, dell'Agnello

mistico sul monte, dal quale scaturivano i quattro simbolici fiumi del Paradiso, corresse una fascia raffigurante — come per esempio si scorge nel mosaico della chiesa romana dei Ss. Cosma e Damiano — la teoria dei dodici agnelli accorrenti a dissetarsi all'acqua divina.

G. B. De Rossi, e, dopo di lui, il Wilpert, hanno supposto che al sommo del catino absidale comparisse anche la *dextera Dei*, ossia la mano divina sporgente dalle nubi, con la corona del premio eterno.

In realtà, a nostro giudizio, questo completamento non è strettamente necessario, tanto più che in tale zona della superficie musiva non risulta che vi sia stato alcun rimaneggiamento. Il De Rossi è stato indotto a proporlo fondandosi sulla falsariga di quanto all'inizio del V secolo scrisse S. Paolino da Nola circa la decorazione dell'abside della Basilica Nova di Cimitile.

* * *

Non c'è dubbio — a nostro giudizio — che la composizione musiva absidale di S. Pudenziana raffiguri Cristo troneggiante in mezzo al collegio apostolico, come già hanno osservato molti eruditi ed archeologi a cominciare dal sec. XVI, quali il Panvinio, il Baronio, il Nibby, G. B. De Rossi, ecc. Tuttavia non sono mancati alcuni studiosi i quali, ritenendo che i personaggi virili rappresentati ai lati di Cristo fossero originariamente dieci, hanno dato una diversa interpretazione. Così per esempio il Bianchini ha pensato a S. Pietro ed a S. Paolo ed ai primi otto successori di S. Pietro nel pontificato; il Barbet de Jouy ha creduto di riconoscere, accanto a S. Pietro ed a S. Paolo, Pudente ed i suoi figli Novato e Timoteo; il Clausse, ancorato alle leggende altomedioevali, oltre ai Principi degli Apostoli, ha ritenuto potervi identificare Pudente (in quel vegliardo dalla barba bianca accanto a S. Pietro), con i suoi figli ed altri personaggi, fra i quali forse Punico e Priscilla, ritenuti genitori di Pudente. Analoga interpretazione ha dato il Leclercq, il quale vi ha riconosciuto Pudente, i suoi figli ed altri cinque romani loro amici e confratelli.

È evidente che tutte queste interpretazioni or ora elencate dipendono dalla convinzione che i personaggi che fanno corona alla figura di Cristo fossero fin dall'origine in numero di dieci, anziché di dodici. Senonché è certo, in maniera documentata, che

in realtà originariamente tali personaggi virili erano dodici. Lo attestano esplicitamente nel 1588 C. Baronio nei suoi *Annales* ed il Ciacconio nella sua nota al di sopra del disegno del 1595, lasciatoci nel Codice Vaticano 5407, in cui è detto che i due Apostoli « *qui desunt, in renovatione eversi fuere* ».

È interessante notare come per la prima volta nell'arte paleocristiana Cristo appaia assiso su un trono sontuosamente adorno di gemme — un vero e proprio *solium regale* — e come il *pictor imaginarius* abbia preferito dare all'immagine del Redentore un volto incorniciato da lunghi capelli e barba fluente, più consono cioè all'idea del *Kyrios*, in contrasto col volto imberbe che fino ad allora, generalmente, l'iconografia cristiana gli aveva attribuito.

Abbiamo già accennato come insieme col consesso apostolico compaiano, figurate in piedi dietro a S. Paolo ed a S. Pietro, le immagini di due matrone che sostengono con la destra sollevata una corona. Di chi si tratta?

L'interpretazione corrente, fino alla seconda metà del secolo scorso — ripresa tuttavia anche da qualche studioso di questo secolo, come per esempio l'Armellini ed il Laurent — è stata quella che esse raffigurassero le figlie del senatore Pudente, Pudenziana e Prassede. Ma nel 1874 L. Lefort osservò per primo, assai giustamente, che non c'era alcuna ragione di riconoscere tali nobili dame unite al collegio degli Apostoli e come, qualora esse fossero state rappresentate nell'atto di deporre la corona sulla testa dei Principi della Chiesa, ad esse non potesse assolutamente competere una tale alta funzione, che evidentemente era riservata solo a Cristo. Il Lefort pertanto propose di scorgere nelle due figure femminili le personificazioni rispettivamente delle due correnti del cristianesimo primitivo, quella cioè della chiesa proveniente dal giudaismo e quella della chiesa che si formò dal paganesimo. Indubbiamente il Lefort, per questa sua interpretazione, prese lo spunto dalla raffigurazione delle due figure muliebri che in S. Sabina a Roma adornano il mosaico di controfacciata ai lati d'una grande iscrizione e al di sotto delle quali corre rispettivamente la leggenda *Ecclesia ex circumcisione* e *Ecclesia ex gentibus*. Questo mosaico è attribuibile all'età di Sisto III (432-440), ma un uguale significato noi dobbiamo con ogni probabilità dare altresì alle due immagini muliebri che ornavano un mosaico più antico, ora purtroppo del tutto perduto, quello cioè della volta della nicchia di fondo del

Mausoleo di Costantina a Roma, nel quale esse erano raffigurate ai lati di Cristo e degli Apostoli, come testimonia Pompeo Ugonio che, paragonandole proprio a quelle del mosaico di S. Pudenziana, scrive di esse: *duae in angulis oblongae mulieres alba veste stantes.*

Da parte nostra non riteniamo che le due *Ecclesiae* siano raffigurate — come pensa anche il Toesca — nell'atto d'incoronare i Principi degli Apostoli, ma siamo piuttosto del parere che esse offrano, in segno di omaggio, l'*aurum coronarium* a Cristo — considerato qui, al pari dell'imperatore, *energetes et conservator orbis* — quali rappresentanti dei due rami della Chiesa, che ebbero appunto i loro primi araldi in S. Pietro e S. Paolo: per questa ragione, a nostro parere, le due *Ecclesiae* sono state delineate proprio accanto ai due Principi degli Apostoli. Ne potremmo ricavare una conferma tenendo presente che il mosaico di S. Sabina, di cui abbiamo sopra fatto cenno, si completava più in alto con una composizione — andata del tutto distrutta, ma di cui ci rimane un disegno nei *Vetera Monimenta* del Ciampini — nella quale, al di sopra della *Ecclesia ex circumcisione,* campeggiava la figura di S. Pietro e, al di sopra della *Ecclesia ex gentibus,* spiccava l'immagine di S. Paolo.

Dietro alla composizione di Cristo fra gli Apostoli e le personificazioni delle due *Ecclesiae* s'incurva un monumentale porticato — da alcuni studiosi ritenuto raffigurante la grandiosa via porticata attraversante Gerusalemme — dietro al quale s'erge la mole di varie costruzioni. In esse sono riconoscibili certi determinati edifici oppure il loro insieme ha un suo proprio significato?

In merito il parere degli studiosi è alquanto discorde. Infatti mentre alcuni — come per esempio il Bianchini, il De Rossi, il Costarosa e l'Armellini — hanno ritenuto di ravvisarvi gli edifici del *Vicus Patricius* attigui all'antica *Ecclesia pudentiana,* altri — come l'Ajnaloff, il Grisar, lo Heisenberg, il Cré, il Wulff, il Toesca, il Matthiae, ecc. — hanno creduto di vedervi espressi i più importanti monumenti di Gerusalemme, tanto più che la rupe su cui s'innalza la croce dovrebbe essere quella del Golgota.

Ma non c'è grande accordo sull'individuazione delle singole costruzioni. Caso mai potrebbe avere una certa probabilità l'opinione dell'Ajnaloff di vedere raffigurati negli edifici della metà sinistra osservando il mosaico e più precisamente in quello ad impianto basilicale attiguo a quello a pianta centrale, rispettivamente il *Martyrion* e l'*Anastasis.* E non priva di fondamento potrebbe essere l'opinione del Grisar, pienamente accolta dal Matthiae, secondo cui l'edificio a sistema concentrico, forse ottagonale, con un'apertura quadrata al sommo del tetto, che si trova nella parte di destra, dovrebbe essere l'*Embomion* o Santuario dell'Ascensione, poiché presenta proprio quelle caratteristiche che sono accennate nella *Peregrinatio Sylviae* della pellegrina Etheria e che si trova anche nella raffigurazione di Gerusalemme in un mosaico pavimentale del VI secolo trovato nel 1896 a Mâdaba in Transgiordania (M. J. Lagrange, *La mosaïque géographique de Mâdaba,* in « Revue Biblique », 1897, pp. 165-184; M. Avi-Yonah, *The Mâdaba mosaic map,* Jerusalem 1954). L'altro edificio attiguo, a due piani, è stato completamente rifatto, sicché noi non avanziamo al riguardo alcuna identificazione. Desideriamo soltanto ricordare che secondo il Grisar, il Lowrie ed il Crowfoot dovrebbe corrispondere alla basilica della Natività di Betlemme e secondo il Cré invece alla basilica dell'Eleona.

L'aver pensato che in uno degli edifici di destra fosse raffigurata la basilica di Betlemme ha fatto supporre al Grisar che l'artista ideatore abbia voluto mettere in evidenza una contrapposizione con gli edifici gerosolimitani di sinistra e che pertanto alla raffigurazione di Gerusalemme si opponesse — al pari di altri posteriori simbolici mosaici di Roma e di Ravenna — quella di Betlemme.

In merito a tutte queste ipotesi noi saremmo propensi a limitarci a ritenere — come già hanno fatto il De Rossi, il Wulff, il Gerke, il Deichmann ed il Grabar — che il *pictor imaginarius* abbia voluto dare l'idea del consesso di Cristo e degli Apostoli nella Gerusalemme celeste. Siamo inoltre dell'opinione che per rendere più efficace dal punto di vista rappresentativo la raffigurazione della città superna, l'artista l'abbia immaginata come una vera e propria città terrena ispirandosi ai più svariati tipi di costruzione, senza un particolare riferimento a qualcuna di esse, senza magari alcuna intenzione di voler riprodurre certi determinati monumenti di Roma o della Palestina.

Per quanto riguarda la presenza dei quattro simboli degli Evangelisti, che in una composizione musiva compaiono qui per la prima volta, essi nell'*Apocalisse* sono indicati nel seguente ordine: leone, vitello, uomo ed aquila. Questa successione nel mosaico si può dire rispettata solo se si dà la precedenza alla

coppia centrale, cioè al leone ed al vitello, che si trovano ai lati della croce, essendo l'altra coppia costituita dall'uomo che è presentato all'estremità sinistra e dall'aquila presentata all'estremità destra.

Accettando l'identificazione di questi simboli apocalittici con gli Evangelisti, quale è data — in contrasto con le idee di S. Ireneo (seguito da S. Ambrogio) e di S. Ippolito — da Epifanio e che S. Girolamo accolse (ossia attribuendo il leone a Marco, il vitello a Luca, l'uomo a Matteo e l'aquila a Giovanni) la successione dei simboli, così come si riscontra nel mosaico, da sinistra a destra viene ad adeguarsi all'ordine dei Vangeli nella Vulgata: Matteo, Marco, Luca, Giovanni. In conseguenza di ciò il Matthiae è indotto a pensare che i simboli « siano giunti nel mosaico per un influsso dei circoli letterari legati a S. Girolamo, i quali avevano abbandonato senza riserva l'Itala per la nuova traduzione dei libri sacri ».

Recentemente il Matthiae ha voluto scorgere nella composizione non tanto una scena del *Christus magister* che impartisce la lezione di verità agli Apostoli, quanto piuttosto una scena di *parusia,* cioè una scena teofanica del giudizio finale, in cui il collegio apostolico presieduto da Cristo, si dispone attorno a Lui nello stesso modo con cui i giudici prendevano posto in tribunale. A giudizio del Matthiae sullo sfondo del consesso apostolico non comparirebbe la Gerusalemme celeste, bensì la nuova Gerusalemme, ossia la Gerusalemme storica, nella quale — stando al pensiero di S. Efrem Siro, accolto anche da altri scrittori posteriori — il Cristo avrebbe portato il suo trono in occasione della sua seconda venuta. E questa interpretazione sembrerebbe trovare una conferma nel fatto che originariamente — come abbiamo prima ricordato — nel mosaico compariva, oltre che l'agnello, anche la colomba, cosicché nella composizione, qualora presupponessimo al sommo del mosaico la mano porgente la corona, simbolo dell'Eterno, sarebbe stata espressa la Ss. Trinità, proprio come S. Efrem accenna in alcune sue omelie che avverrà a Gerusalemme nel gran giorno del giudizio finale, quando, fra l'altro, sul Golgota sarà portata pure la croce.

Ed il Matthiae conclude pure osservando come l'artista, ideando questo grandioso tema iconografico, non sia stato affatto dominato dal timore dell'ultima sentenza del giudice divino, bensì dalla « certezza che con la *parusia* si compirà il regno di Dio e si realizzerà il trionfo della Chiesa universale ». In tal modo sembra emergere « in primo piano il valore ideologico delle due *Ecclesiae* porgenti corone, come due geni classici, all'Imperatore seduto in trono, ed attestanti allo stesso tempo l'unità e la continuità della vecchia e della nuova Legge ».

Questa scena di *parusia* infine — sempre secondo il parere del Matthiae — sarebbe stata ideata nel momento di trasformarsi in un « appello agli eletti », diretto in particolare ai fedeli del titolo di Pudente, come risulterebbe dalla promessa contenuta nelle parole scritte sulle pagine del *codex* aperto che il Redentore tiene nella sinistra: *Dominus conservator ecclesiae pudentianae.*

Recentemente il Dassmann ha scorto in questa composizione absidale non tanto la reminiscenza iconografica di motivi indipendenti derivati rispettivamente da raffigurazioni di riunioni di filosofi, di attributi imperiali e di elementi apocalittici, quanto piuttosto un'idea figurativa unitaria, quella cioè più che del *Christus rex,* del *Christus iudex.* Ma non già del giudice severo dell'universo, come si ritroverà nell'arte medioevale, bensì — allineandosi al concetto espresso dal Matthiae — del giudice benigno, il quale, in mezzo agli Apostoli presenti in funzione di avvocati intercessori, chiama al cielo — essendo egli *Dominus conservator ecclesiae pudentianae* — i fedeli della comunità.

* * *

Abbiamo già accennato come nella volta dell'intradosso dell'arco trionfale campeggiasse fino al 1588 il monogramma di papa Adriano. Pompeo Ugonio lo riferì ad Adriano III (884-885), il Bosio ed il Ciacconio invece lo riferirono ad Adriano I (771-795). Poiché nella biografia di quest'ultimo Papa, inserita nel *Liber Pontificalis Ecclesiae Romanae,* di questo Pontefice è detto che egli restaurò la chiesa, sembra logico che il monogramma in questione debba identificarsi appunto con quello di Adriano I. A nostro giudizio però tale monogramma non va interpretato — come pensarono l'Ugonio, il Bosio ed il Ciacconio — quale testimonianza dell'esecuzione del mosaico al tempo di uno dei due predetti Papi, bensì solo quale ricordo — come bene osservò il De Rossi — dell'opera di restauro compiuto da uno di essi, ossia — a quanto noi riteniamo — di Adriano I.

Se prescindiamo da queste attribuzioni all'VIII od al IX secolo, la decorazione musiva del catino absidale di S. Pudenziana

è stata generalmente assegnata dagli studiosi o al tempo di papa Siricio (384-399) o al tempo di papa Innocenzo I (402-417). Si sono schierati per la prima datazione il Baronio e, in un primo momento, il De Rossi, nonché il Garrucci, il Crostarosa, il Grisar, il Marucchi, il Dalton, il Toesca, il Galassi, il Bettini, il Talbot Rice ed il Grabar. Hanno preferito la seconda datazione il Wilpert, il Muratoff, il Matthiae, il Bettini, il Cecchelli, il Volbach, il Dorigo, il Dassmann.

Questa diversità di attribuzione cronologica dipende dalla maggiore o minore importanza che si attribuisce ad alcune iscrizioni antiche, a noi note solo attraverso la tradizione manoscritta di eruditi dei secoli XVI e XVII. Ma poiché il Panvinio nel Codice Vaticano Latino 6780 riporta l'epigrafe che era delineata sul mosaico stesso (*in musivo*), la quale ricorda i nomi di Ilicio, Leopardo e Massimo, i preti titolari che fecero eseguire la decorazione quando sul soglio pontificale sedeva Innocenzo I (*Salvo Innocentio episcopo*), è chiaro che il mosaico deve attribuirsi all'età di questo Pontefice: *Salvo Innocentio episcopo Ilicio, Maximo et ... presbyteris Leopardus presb(yter) sumptu proprio marmoribus et picturis decoravit.*

La parte superiore del catino absidale di S. Pudenziana è dominata al centro da un'aurea grande croce gemmata poggiante su un monte dagli scoscendimenti rocciosi, che fa pensare alla collina del Golgota. In questa croce pertanto si potrebbe riscontrare quella, racchiudente una reliquia del Sacro Legno, che Costantino avrebbe fatto erigere tra il *Martyrion* e l'*Anastasis*. Ma poiché questo dono imperiale è ricordato soltanto in tardi testi latini, la notizia è stata messa in dubbio ed alcuni studiosi hanno invece posto in rilievo come sicuramente una croce d'oro sia stata eretta sul Golgota dopo il 420 dall'imperatore Teodosio II.

Se noi dunque dovessimo considerare la Croce raffigurata nel mosaico di S. Pudenziana come quella innalzata sul Golgota da quest'Imperatore, dovremmo assegnare la nostra decorazione musiva a dopo il 420 e quindi cadrebbe l'attribuzione dell'opera al tempo di Innocenzo I († 417), a meno che non considerassimo (ma noi non siamo di questo parere) la croce musiva un inserimento posteriore.

In realtà, a nostro giudizio, non c'è bisogno di dover ritenere la croce come la raffigurazione di quella eretta a Gerusalemme, ma può essere semplicemente espressione di un'idea di trionfo e di glorificazione.

* * *

Dal punto di vista compositivo la raffigurazione del Cristo fra gli Apostoli trova i suoi prototipi già a partire dalla fine del III o dagli inizi del IV secolo negli affreschi delle Catacombe di Roma raffiguranti Cristo docente, specialmente però in quelli della seconda metà del IV secolo, come per esempio in due della Catacomba di Domitilla (cfr. G. Wilpert, *Le pitture delle Catacombe romane,* Roma 1903, tavv. 225, 1 e 193), nonché in alcuni sarcofagi gallici raffiguranti il « concilio degli apostoli » presentati, al pari del Cristo, seduti — quello cioè di Concordio al Musée d'art chrétien di Arles, quello del Louvre di Parigi proveniente da Rignieux-le-Franc e quello della Cattedrale di Nîmes proveniente da Bellegarde — e sulla fronte del sarcofago detto di Stilicone della Basilica di S. Ambrogio di Milano, sarcofagi che sono tutti assegnabili agli ultimi decenni del IV secolo e che sono concettuale espressione di celestiale grandezza.

Di singolare rilievo è il fatto che l'artista, per accentuare nel mosaico di S. Pudenziana l'impressione di profondità della scena, l'abbia imperniata attorno all'emiciclo curveggiante del portico, disponendo attorno ad esso gli Apostoli non frontalmente, bensì con graduale e varia inclinazione, la quale in origine doveva apparire in modo ancor più risaltante, perché le loro figure non comparivano, come oggi, a metà busto, bensì in tutta la loro interezza. Questa convergenza verso l'asse principale della composizione, che tiene a determinare in maniera tanto misurata, equilibrate rispondenze, trova nella parte superiore del catino absidale un'evidente ripresa nelle figure dei simboli degli Evangelisti presentati alle estremità di sinistra e di destra, poiché esse, a differenza di quelle che si trovano immediatamente ai lati della grande croce, sono raffigurate di tre quarti.

Dal punto di vista stilistico si può dire che il mosaico di S. Pudenziana nel suo vasto respiro compositivo e nell'adozione di una raffinata gamma cromatica ha — come bene ha osservato anche il Köhler — una imponenza ed una monumentalità di tipica impronta romana. Questi caratteri sono propri di quella corrente artistica d'età teodosiano-onoriana che, appunto in considerazione della rimessa in valore degli elementi « classici », po-

trebbe dirsi « aulica » o anche « claudianeggiante », denominazione quest'ultima derivata dal confronto che si può fare con la contemporanea poesia di Claudiano, in cui ricorrono frequenti i ricordi degli antichi poeti.

Ben poco ci sembra che ci sia di « ellenistico », come pensa invece il Muratoff e ancora meno di « orientale », come pensano lo Strzygowski ed altri.

Ad ogni modo è certo che il mosaico di S. Pudenziana — anche se non merita il ditirambico elogio del Gerspach che l'ha paragonato ad una di quelle vette isolate rimaste luminose dall'Antichità al Rinascimento, al pari di quelle alte montagne che riflettono gli ultimi raggi del sole morente, mentre le tenebre della notte hanno già invaso le valli — deve tuttavia considerarsi, nonostante i larghi rifacimenti cui è andato soggetto, come un'opera d'arte d'alta qualità, rappresentando esso, per i concetti che esprime e per la sua resa formale, l'ultimo capolavoro che nel mosaico seppe esprimere a Roma, sotto la vivida fiamma della nuova Fede, l'arte classica, oppure — come ha scritto recentemente lo Oakeshott — manifestando chiaramente i segni dell'inizio di una nuova era dell'arte cristiana.

* * *

All'incirca della stessa età del mosaico absidale di S. Pudenziana era quello che ornava la cappella sinistra della stessa chiesa, del quale ci resta un disegno del Ciacconio nel Codice Vaticano Latino 5407 (f. 82). Tale mosaico — che è andato distrutto dopo il 1595 — raffigurava S. Pietro nimbato sedente in cattedra con ai lati due agnelli rivolti verso di lui. Dal punto di vista del contenuto il Wilpert ha scorto in questo mosaico come la continuazione ideologica di quello dell'abside, giacché a suo giudizio se in quest'ultimo Cristo compare come dottore degli Apostoli, nell'altro egli scorge S. Pietro che, ricevuto da Cristo l'invito: « *Pasce oves meas* », sarebbe — come anche pensa l'Armellini — dottore del gregge simbolico.

Immediatamente al di sotto di questa figurazione compariva, entro un'edicola, l'immagine di Cristo giovane. L'edicola era affiancata da due figure virili barbute ed è verso una di esse che il Salvatore ostensibilmente si volgeva. Secondo il Cecchelli si tratterebbe di Cristo, in atto misericordioso, verso un devoto, forse un peccatore pentito.

Il De Rossi ha attribuito questo mosaico al tempo di Siricio (384-399), il Wilpert invece al tempo di Celestino I (423-432). Noi invece pensiamo che sia da assegnare allo stesso periodo di quello del catino absidale, poiché è attestato che al di sotto di esso correva la scritta *Maximus fecit cum suis*. Si tratta di quel *Maximus* che da altre iscrizioni sappiamo che era *presbyter* della basilica e che contribuì alla sua erezione.

PRINCIPALE BIBLIOGRAFIA

G. B. De Rossi, *Della casa di Pudente sul Viminale*, in « Bullettino di Archeologia Cristiana », 1867, pp. 43-44; Id., *I monumenti del IV secolo spettanti alla basilica di S. Pudenziana*, in « Bullettino di Archeologia Cristiana », 1867, pp. 49-60; L. Lefort, *La mosaïque de Sainte Pudentienne*, in « Revue Archéologique », 1874, pp. 96-100; S. Crostarosa, *Osservazioni sul mosaico di S. Pudenziana*, in « Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana », 1895, pp. 58-67; L. Lefort, *Nouvelles observations sur une mosaïque de S. Pudentienne*, in « Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana », 1896, pp. 174-179; G. B. De Rossi, *Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo XV*, Roma 1899; H. Grisar, *Il mosaico di S. Pudenziana con la scena del Calvario e con gli edifizi della Terrasanta*, in « Analecta Romana », Roma 1899, pp. 564-576; L. Cre', *L'Eleona et autres sanctuaires de Jérusalem reconnus à Rome dans la mosaïque de S.te Pudentienne*, in « La Terre Sainte », 1901 pp. 49-76; J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien*, Freiburg i.Br. 1917, pp. 234-236; W. Köhler, *Das Apsismosaik von Sta Pudenziana in Rom als Stildokument*, in « Forschungen zur Kirchengeschichte und zur christlichen Kunst » (Festschrift J. Ficker), Leipzig 1931, pp. 167-179; A. Petrignani, *La basilica di S. Pudenziana a Roma secondo gli scavi recentemente eseguiti*, Città del Vaticano 1934; A. Ferrua, *La chiesa di S. Pudenziana*, in « Civiltà Cattolica », IV (1936), pp. 494-499; G. Matthiae, *Il mosaico romano di S. Pudenziana*, in « Bollettino d'Arte », s. III, 21 (1937-38), pp. 418-425; B. Vanmaele, *La chiesa di S. Pudenziana*, in « Roma Nobilis », Roma 1953, pp. 252-259; R. U. Montini, *Santa Pudenziana*, in « Le chiese di Roma illustrate », Roma 1959, n. 50; A. P. Frutaz, *Titolo di Pudente - Denominazioni successive, clero e cardinali titolari*, in « Rivista di Archeologia Cristiana », 40 (1964), pp. 53-72; B. Vanmaele, *L'Eglise Pudentienne de Rome (Santa Pudenziana) - Contribution à l'histoire de ce monument insigne de la Rome chrétienne du II^{e} au XX^{e} siècle*, in « Bibliotheca Analectorum Praemostratensium », Averbode 1965, pp. 154-159; G. Matthiae, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, Roma 1967, pp. 55-76; E. Dassmann, *Das Apsismosaik von S. Pudenziana in Rom. Philosophische, imperiale und theologische Aspekte in einem Christusbild am Beginn des 5. Jahrhunderts*, in « Römische Quartalschrift », 65 (1970), Heft 1-2, pp. 67-81.

GIUSEPPE BOVINI

IL MOSAICO DELL'ARCO TRIONFALE DI S. PAOLO FUORI LE MURA A ROMA

Secondo una notizia del *Liber Pontificalis Ecclesiae Romanae* l'imperatore Costantino avrebbe eretto al tempo di papa Silvestro (314-337) una basilica in onore di S. Paolo, sul luogo in cui l'Apostolo delle Genti aveva trovato sepoltura e cioè sulla via Ostiense, sulla sinistra del Tevere, a circa due chilometri dalla porta della città che si apre presso la piramide di Caio Cestio.

Nel 386 gli imperatori Valentiniano II, Teodosio ed Arcadio rivolsero richiesta — e di essa rimane il testo — al prefetto di Roma Sallustio d'ottenere il beneplacito del popolo e del Senato d'occupare, e di conseguenza sopprimere, un *vetus iter* per ampliare (*amplificare*) una basilica già *antiquitus* consacrata al ricordo dell'apostolo Paolo: non sembrerebbe dubbio che si alluda alla basilica eretta da Costantino, la quale dovette essere di limitate dimensioni, come risulta dai resti rinvenuti nel 1838 e nel 1850. Sorse così, verso la fine del IV secolo, ad opera dell'architetto Kyriades, una grandiosa costruzione a cinque navate divisa da quattro file di venti colonne e fornita di transetto.

* * *

È su quell'arco trionfale della basilica che si dispiega una decorazione musiva, che si sa che fu fatta eseguire dall'Augusta Galla Placidia al tempo di papa Leone Magno (fig. 1). Oggi il

Fig. 1 — *Roma* - S. Paolo fuori le mura: mosaici dell'arco trionfale.

mosaico presenta sulla sommità dell'arco, lungo una fascia non molto alta che ne occupa tutta l'estensione, la seguente epigrafe:

T(H)EODOSIVS C(O)EPIT PERFECIT (H)ONORIVS AVLAM
DOCTORIS MVNDI SACRATAM CORPORE PAVLI
(Diehl, 17)

(Teodosio iniziò, Onorio portò a termine questo tempio, santificato dal corpo di Paolo, dottore del mondo).

Da quest'iscrizione si deduce inequivocabilmente che la basilica, iniziata da Teodosio, fu ultimata da Onorio, evidentemente perché nel frattempo Valentiniano II era morto († 392).

Anche l'arco trionfale, forse già al tempo di Onorio, dovette esser ornato di mosaici, ma poco dopo, quando era sul soglio pontificale Leone I, questi lo dovette rifare, allorché — come attesta il *Liber Pontificalis* — *Basilicam ... beati Pauli post ignem divinum renovavit.* La causa di questa rovina sembrerebbe individuarsi nella caduta d'un fulmine, ma il Pesarini ha creduto invece di ravvisarla nel terremoto del 442. L'opera di Leone I è confermata dal testo di un'iscrizione marmorea composta di sei distici che fino al 1823 era affissa al di sopra della porta principale del muro di controfacciata e che ora è conservata in uno dei corridoi dell'attiguo monastero (cfr. A. Silvagni,

Inscriptiones christianae Urbis Romae septimo saeculo antiquiores, II, Romae 1935, p. 132, n. 4783).

Il rifacimento dell'arco trionfale da parte di Leone I sembra attestato dalla constatazione fatta dopo il distacco del mosaico in seguito all'incendio del 1823, allorché fu riscontrato che l'arco appoggiato alle colonne non era di prima costruzione, bensì un'aggiunta posteriore a sostegno e rinforzo dell'arco primitivo che impostava su piedritti in muratura.

Oggi, al centro della fronte dell'arco trionfale, immediatamente al di sopra della curva dello stesso campeggia, entro un grande disco, un colossale busto di Cristo, dietro al cui nimbo azzurro si dipartono nove raggi. Il volto, accigliato, ha forma accentuatamente allungata ed è contornato da barba scura, cui si uniscono i baffi ricadenti verso il basso. Con la sinistra il Redentore regge un lungo, sottile bastone che è appoggiato sulla spalla e si staglia fra la testa ed il nimbo; con la destra sollevata fa il gesto della benedizione alla maniera greca, tenendo cioè uniti l'anulare ed il pollice e distese le altre tre dita.

Ai lati del busto di Cristo, nella parte superiore dell'arco trionfale, si librano, emergenti da sottili e stilizzate nuvolette rosse, verdi ed azzurre, i quattro simboli alati degli Evangelisti. A cominciare da sinistra osservando il mosaico essi si susseguono, al pari che sull'arco trionfale di S. Maria Maggiore, nel seguente ordine: vitello (S. Luca), uomo (S. Matteo), leone (S. Marco) e aquila (S. Giovanni.) Tutti sostengono un *codex* dalla copertura gemmata ed hanno la testa circondata da un nimbo espresso con i toni d'un bleu digradante, che si conclude con un giro di tessere bianche.

Più sotto, la fronte dell'arco presenta un fondo compattamente aureo sul quale, nella parte più bassa, compaiono assai vicine al busto di Cristo, una a sinistra ed una a destra, due piccole figure di Angeli semiprosternati e presentati di profilo, ma col volto di tre quarti. Più ai lati di questi Angeli, che — come ha notato il Van der Meer — sembrano « jouer au croquet », e ad una certa distanza da essi, sono raffigurati ventiquattro personaggi anziani e barbati, tutti vestiti di tunica e pallio bianchi, distinti in due gruppi di dodici, che si scaglionano ciascuno su due file. Avendo una delle due gambe flessa, essi avanzano di profilo da sinistra e da destra portando sulle mani velate dal pallio una corona e tenendo la testa volta frontalmente.

Nei rinfianchi dell'arco, rispettivamente al di sotto di que-

sti due gruppi, si stagliano su fondo d'oro le immagini dei Principi degli Apostoli, le cui teste sono cinte da nimbi bleu. Guardando il mosaico, a sinistra si scorge S. Paolo, che tiene nella destra una spada, alludente alla *decollatio* da lui subita; a destra si vede S. Pietro che, clavigero delle porte del cielo, regge nella sinistra le chiavi e tiene sollevato il braccio destro.

Al di sopra della figura di S. Paolo, entro un'incorniciatura, corre la seguente epigrafe, come vi si leggeva negli ultimi tempi prima dell'incendio del 1823, essendone testimone un disegno edito nel 1815 dal Nicolai:

PERSEQVITVR DVM VASA DEI FIT PAVLVS HONORIS
VAS SE DELECTVM GENTIBVS ESSE PROBAT

(Mentre Paolo perseguita gli eletti di Dio, egli diviene vaso di elezione e prova alle genti d'essere stato appositamente a ciò scelto).

L'epigramma — come ha notato il De Rossi — allude alle parole degli Atti degli Apostoli: *dixit Dominus: vas electionis est iste* (*Paulus*) *mihi, ut portet nomen meum coram gentibus et regibus et filiis Israel* (IX, 15).

Anche al di sopra della figura di S. Pietro corre un'iscrizione. Essa suona così:

VOCE DEI FIS PETRE DEI PETRA CVLMEN HONORIS
AVLE CELESTIS SPLENDOR ET HOMNE DECVS

(O Pietro, che tu divenga, con la voce di Dio, pietra del Signore, il colmo dell'onore ed ogni gloria e splendore della corte celeste).

Lungo la curva dell'arco, entro un'incorniciatura, che al sommo s'interrompe per far posto alla parte inferiore contenente il busto di Cristo, è delineata la seguente epigrafe:

PLACIDIAE PIA MENS OPERIS DECVS HOMNE PATERNI
GAVDET PONTIFICIS STVDIO SPLENDERE LEONIS

(L'animo pio di Placidia gode che per cura di papa Leone risplenda l'opera del di lei padre).

Il bordo dell'arco è ornato d'un motivo di ovoli e rettangoli alternati.

Fig. 2 — Disegno edito da mons. Ciampini della decorazione dell'arco trionfale di S. Paolo f.l.m.

* * *

Un disegno edito da mons. Francesco Ciampini (fig. 2) alla tav. LXVIII del I volume dei suoi *Vetera Monimenta* documenta quale era lo stato di conservazione di questo mosaico verso la fine del secolo XVII. Dall'esame di esso risulta che l'iscrizione che incomincia *Theodosius coepit* e che ora corre lungo il limite superiore della fronte dell'arco, mancava del tutto, come pure mancavano completamente le figure dei simboli degli evangelisti S. Luca e S. Matteo. Non erano inoltre conservate le prime due figure dei personaggi anziani facenti parte del gruppo di sinistra. Ampie lacune infine si eran prodotte nella parte inferiore del busto di Cristo e delle due figure di Angeli che lo affiancavano, nonché nelle vesti dei personaggi anziani più vicini alla curva dell'arco e nelle iscrizioni e nei riquadri contenenti le immagini dei santi Paolo e Pietro.

Si sa da una notizia dell'abate Ginanni (Cod. Vat. 9023, f. 134) che sotto il pontificato di Clemente XII (1731-1740) il mosaico fu oggetto di alcuni restauri.

Gravissimi danni la basilica subì in occasione d'un terribile incendio avvenuto nella notte fra il 15 ed il 16 luglio del 1823 ed in esso fu in parte coinvolto anche l'arco trionfale.

Il Barbet de Jouy ha scritto che dopo quest'incendio

« *le grand arc dit de Placidie ... a été refait de nos jours* », ma G. B. De Rossi ha messo in rilievo come il mosaico *de facto* nel 1823 fosse scampato al disastro ed alle fiamme. Ciò è infatti esplicitamente testimoniato dall'Uggeri, che fu segretario della commissione che curò il rinnovamento ed il restauro della basilica ostiense. Il mosaico fu pertanto distaccato al fine di poterne risarcire le lesioni determinatesi nella sottostante struttura muraria e fu poi rimesso sull'arco.

La cosa è confermata da Gaetano Moroni il quale, scrivendo mentre il mosaico distaccato attendeva d'essere ricollocato *in situ*, lo dice « prodigiosamente scampato alle fiamme e levato d'opera per la costruzione del nuovo arco ».

Ciò nonostante il De Rossi, in mancanza di documenti certi e precisi, come sono per esempio i conti dei mosaicisti incaricati del restauro, confessa di sembrargli « difficilissimo discernere minutamente le parti antiche dalle ristorate e rifatte in un'opera tante volte interpolata ». Le immagini dei Ss. Pietro e Paolo gli dettero l'impressione d'essere « da capo a pie' moderne » ed ugualmente quelle dei simboli degli Evangelisti alla destra del Salvatore. Nei 24 Seniori dell'Apocalisse invece poté discernere « alcuni pezzi manifestamente antichi innestati nel restauro più o meno moderno di quella monotona scena ».

Il De Rossi pertanto conclude affermando di ritenere assai probabile il sospetto che il mosaico, già prima del penultimo e dell'ultimo restauro dell'età moderna, « ne abbia subito uno o più d'uno, né forse di lieve momento, dopo i terremoti e gli incendi dei secoli nono, duodecimo e decimoquarto » e pertanto condivide sostanzialmente il parere del Vitet che scrisse: « *Cette mosaïque renouvelée* (tuttavia — come abbiamo detto — non completamente) *n'a plus de valeur historique; mais elle suffit pour nous apprendre quel était son style primitif* ».

Anche il Lavagnino fu del parere che le attuali condizioni del mosaico non consentissero un'esauriente indagine stilistica. A suo giudizio i rifacitori ottocenteschi sarebbero passati sulle 24 figure dei Seniori dell'Apocalisse, sul busto di Cristo, sui simboli degli Evangelisti e sulle figure dei Ss. Pietro e Paolo « *tutto appiattendo, mummificando, quasi sterilizzando le immagini* ».

Oggi nel Museo della Basilica di S. Paolo si conserva un frammento musivo che non fu ricollocato al suo posto. Si tratta della testa dell'Angelo che, osservando l'arco trionfale, si trovava a sinistra del busto di Cristo. Il Müntz non la trovò indegna d'essere paragonata ai mosaici ravennati dell'epoca di Galla Placidia; il Lavagnino invece riscontrò in essa i caratteri dei mosaici del IX secolo.

* * *

Se ci attenessimo all'epigrafe che corre lungo la curva dell'arco trionfale, l'originario mosaico lo dovremmo assegnare fra il 440 ed il 450, perché l'iscrizione ricorda che la decorazione fu fatta eseguire da Galla Placidia al tempo di Leone Magno. Ora questo Pontefice, morto nel 460, salì sulla Cattedra di Pietro proprio nel 440 e Galla Placidia, che successe nel 423 al fratello Onorio, morì invece nel 450. In questo modo i termini cronologici relativi al mosaico si possono con sicurezza restringere al quinto decennio del V secolo. Se poi pensiamo che Leone I compì la ricostruzione della chiesa in seguito ai danni provocati dal terremoto, allora il mosaico va assegnato fra il 442 ed il 450.

Dal punto di vista iconografico il mosaico vuole soprattutto raffigurare la visione apocalittica dei ventiquattro Seniori che rendono omaggio a Cristo, secondo quanto è descritto dall'Apocalisse (IV, 9): « *Et cum darent illa animalia gloriam et honorem et benedictionem sedenti super thronum, viventi in saecula saeculorum, procidebant vigintiquattuor seniores ante sedentem in throno et adorabant viventem in saecula saeculorum et mittebant coronas suas ante thronum dicentes: "Dignus es, Domine Deus noster, accipere gloriam et honorem et virtutem; quia tu creasti omnia et propter voluntatem tuam erant et creata sunt"* ».

Ora, poiché questo soggetto è del tutto estraneo alle precedenti composizioni pittoriche o musive giunte sino a noi e s'incontra qui per la prima volta, diversi studiosi hanno attribuito il mosaico ad un rifacimento attuato non inverosimilmente sotto papa Adriano I (771-795), come per esempio hanno fatto la Van Berchem ed il Clouzot, oppure realizzato sotto il pontificato di Leone III (795-816) — che si sa che dopo il terremoto dell'802 fece lavori al tetto della basilica — come hanno pensato il Garrucci, il Müntz ed il Lavagnino.

Qualora dovessimo scegliere fra queste due ipotesi, non c'è dubbio che dovremmo optare almeno per la prima, nel senso

cioè di far risalire il mosaico almeno al tempo di Adriano I, perché in una lettera diretta da questo Pontefice a Carlo Magno sono ricordate appunto le figure di Cristo e dei ventiquattro Seniori: *Leo Papa ... in basilica beati Pauli Apostoli arcum musivum faciens et musivo depingens imaginem Salvatoris nostri Jesu Christi seu viginti quatuor seniores nomine suo versibus decoravit et a tunc usque octenus fideliter veneratur* (*Mon. Germ. Epist.*, t. V, p. 50).

In merito dobbiamo comunque osservare che se Adriano I — nella cui biografia del *Liber Pontificalis* non c'è però alcun accenno ai lavori compiuti in S. Paolo fuori le mura — avesse provveduto al rifacimento del mosaico, forse non avrebbe omesso d'inserirvi il suo monogramma, così come fece nei riguardi del mosaico di S. Pudenziana.

Senonché per il tema iconografico del soggetto apocalittico noi possiamo risalire ad un tempo assai più antico, almeno a circa la fine del IV secolo, come lo dimostra un passo del *Dittochaeum* di Prudenzio, in cui è descritta la decorazione d'una chiesa di Saragozza: *Bis duodena senum sedes, pateris citharisque totque coronarum fulgens insignibus agnum caede cruentatum laudat: qui evolvere librum et septem potuit signacula pandere solus* (cfr. J. P. Kirsch, *Le Dittochaeum de Prudence,* in « Atti del II Congresso Internazionale di Archeologia Cristiana », Roma 1907, p. 127).

Si può quindi ben giustificare l'ipotesi del De Rossi, del Venturi e del Toesca — che è stata di recente ribadita ampiamente dal Matthiae — secondo cui l'iconografia del mosaico ostiense potrebbe benissimo attribuirsi proprio al pontificato di Leone Magno. E la conferma la possiamo trovare nel fatto che una iscrizione attribuiva appunto a questo Pontefice il mosaico della facciata di S. Pietro in Vaticano — rimasto pressoché inalterato fino all'età di Gregorio IX (1227-1241) — del quale ci rimane testimonianza in una miniatura del codice farfense n. 124 conservato all'Eton College ed in cui comparivano, a gruppi, probabilmente su fondo oro, i ventiquattro vegliardi (che qui però alzavano le coppe), nonché i simboli degli Evangelisti ed il busto di Cristo, che forse Sergio I (687-701) sostituì coll'immagine dell'Agnello mistico (cfr. riproduzione del disegno in F. Van der Meer, *Maiestas Domini - Théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien,* Città del Vaticano 1938, p. 92, fig. 16).

Queste affinità compositive ci sembra che costituiscano elementi probanti per l'attribuzione a circa la metà del V secolo del soggetto trattato sull'arco trionfale di S. Paolo fuori le mura.

Ciò non significa tuttavia che non vi siano stati rifacimenti nel corso dei secoli. Così per esempio, secondo G. B. De Rossi, l'iscrizione che inizia *Theodosius coepit* ecc. in origine avrebbe dovuto trovarsi nell'abside: essa sarebbe stata arbitrariamente posta sull'alto dell'arco trionfale in occasione del rifacimento ottocentesco del mosaico.

A parere poi del Duchesne tutte le iscrizioni che sono delineate sul mosaico non risalirebbero al V secolo, ma sarebbero posteriori. Esse spetterebbero ad età altomedioevale, forse carolingia: questa opinione è stata recentemente accolta anche dalla Ihm.

Stando al giudizio del De Rossi che si attenne alle vestigia vedute dal Margarini e dal Ciampini, l'epigrafe al di sopra della figura di S. Paolo originariamente avrebbe dovuto così suonare:

PERSEQVITUR DVM VASA DEI FIT (Paulus et ipse)
VAS FIDEI ELECTVM GENTIBVS (et populis)

e quella al di sopra della figura di S. Pietro:

(Ianitor hic caeli est fi)DEI PETRA CVLMEN HONORIS
(Sedis apostolicae rect)OR ET OMNE DECVS

Iconograficamente il busto di Cristo, così come è stato rifatto — con quel suo volto severo dalle guance incavate e dagli occhi fissi e torvi, con quelle sue mani quanto mai piccole e legnose e col suo tipico gesto della benedizione — non ci riporta certo, pur nel suo aspetto quanto mai orientale, alla maniera del V secolo. La lunga asta poi che porta sulla spalla sinistra non deve considerarsi altro che un rifacimento d'una lunga croce sul tipo di quella portata da Cristo nell'immagine che si staglia nella lunetta sormontante la porta d'accesso al vestibolo della Cappella Arcivescovile di Ravenna.

Questa trasformazione potrebbe essere avvenuta durante i restauri compiuti poco prima della metà del sec. XVIII, al tempo di Clemente XII, quando forse — secondo il parere del Wilpert e del Matthiae — le due minuscole figure intere di Angeli ai lati del clipeo col Cristo dovettero sostituire la raffigurazione dei semplici loro busti.

Di restauro sono pure i nove raggi che si dipartono tutt'all'intorno dal nimbo di Cristo e di epoca recente deve forse considerarsi la spada cui si appoggia S. Paolo, anche se con quest'attributo l'Apostolo delle Genti compare — come ha notato il Borda — in un affresco della catacomba « ad decimum » presso Grottaferrata, che risale alla fine del IV secolo. Ma niente sta a considerare la figura di lui, al pari di quella di Pietro, facente parte della composizione originaria. Infatti due figure di Santi si vedono occupare la stessa posizione in un mosaico ravennate di poco anteriore alla metà del VI secolo: sono quelle dei Ss. Cosma e Damiano che comparivano nei rinfianchi dell'arco trionfale di S. Michele in Africisco, oggi ricomposto nella sezione bizantina dei Musei di Stato di Berlino.

Bisogna inoltre riconoscere come le ventiquattro bianche figure di vegliardi, delineate tutte quante nello stesso gesto di rendere omaggio a Cristo, rivelino nella loro impostazione un evidente senso di monotonia e nella simmetricità della loro resa un certo accento di freddo calligrafismo e come, pertanto, si ricolleghino a un modo d'arte che sembrerebbe posteriore alla metà del V secolo.

A giudizio del Lavagnino tutta la parte superiore dell'arco trionfale di S. Paolo f.l.m. potrebbe trovare stilisticamente un confronto con i mosaici romani del IX secolo ed in particolare nelle figure dei 24 Seniori in S. Prassede e nei Ss. Nereo ed Achilleo. Solo la zona inferiore, benché manomessa, è considerata dal Lavagnino come riflettente le forme in uso a Roma verso la metà del V secolo. Le figure infatti dei Ss. Pietro e Paolo, nonostante il rinnovo ottocentesco, sembrerebbero lasciar ancora intravvedere, a suo parere, concetti formali diversi da quelli che si riscontrano nella parte rimanente della decorazione, poiché esse, così libere nelle loro pose, sembrerebbero essere state composte « da un artista non lontano, come cultura pittorica, dal mosaicista che in S. Sabina, a metà del V secolo, lavorò le due immagini della *ecclesia ex gentibus et ex circumcisione* ».

Se veramente la decorazione musiva dell'arco trionfale di S. Paolo sulla via Ostiense fosse stata rinnovata — come vorrebbe il Lavagnino — da Leone III, bisognerebbe spiegare il perché questo Papa si astenne dal rinnovare anche la scritta dedicatoria, che fa indubbio riferimento a Leone I, dato che menziona l'opera come eseguita al tempo dell'Augusta Galla Placidia. In merito il Lavagnino giustifica il non avvenuto cambia-

mento dell'epigrafe con due ipotesi, che a noi però sembrano cavillose: o perché Leone III per modestia avrebbe voluto conservare al suo lavoro il carattere d'un restauro oppure perché quel nome di Leone avrebbe potuto « essere bene inteso come il suo nome, e allora egli sarebbe stato ricordato in una grande iscrizione romana non solo accanto a due gloriosi imperatori bizantini, ma alla principessa che per tutto il Medioevo venne esaltata come un'eroina del cristianesimo ».

Per concludere ci sembra che sia prudente affermare che oggi un'indagine diretta della superficie musiva non ci permette di coglierne con sicurezza lo stile originario e quindi d'attribuirla ad un secolo piuttosto che ad un altro. Se nulla vieta che il tema iconografico dei 24 Seniori in quanto tale possa anche risalire a circa la metà del V secolo, la sua resa formale, così come oggi ci appare, sembra invece riflettere, al pari del busto di Cristo, un modo stilistico d'un tempo più inoltrato, forse attribuibile ad un rifacimento attuato nell'VIII secolo, a meno che non si pensi — come ha fatto il Toesca — all'irrompere di forme artistiche costituitesi altrove e siano opera di « artefici chiamati dall'Oriente o venuti da quel vivo centro di attività che allora era Ravenna ».

PRINCIPALE BIBLIOGRAFIA

E. Müntz, *L'ancienne basilique de Saint-Paul-hors-les-murs*, in « Revue de l'art chrétien », 1898, p. 171 ss.; G. B. De Rossi, *Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo XV*, Roma 1899; J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien*, Freiburg i.Br. 1917, p. 594 ss.; S. Pesarini, *Una pagina nuova nella storia della basilica di S. Paolo sulla Via Ostiense*, in « Dissertazioni della Pontificia Accademia romana di Archeologia », s. II, t. XIII, Roma 1918, pp. 195-225; E. Lavagnino, *Sulla datazione e i caratteri stilistici del mosaico sull'arco trionfale della basilica ostiense*, in « Roma », 1937, pp. 201-204; S. Waetzoldt, *Zur Ikonographie des Triumphbogensmosaik von S. Paolo*, in « Misc. Bibliothecae Hertzianae », 1961, p. 19 ss.; G. Matthiae, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, Roma 1967, pp. 125-126.

GIUSEPPE BOVINI

IL MOSAICO DELL'ARCO TRIONFALE DI S. LORENZO FUORI LE MURA A ROMA

Presso l'inizio della via Tiburtina, nella zona dell'antico *ager veranus,* là dove oggi la macchia scura di numerosi cipressi indica da lontano il cimitero di Roma, sorge la chiesa dedicata a S. Lorenzo, il santo diacono che — stando a quanto riferisce la tradizione — patì il martirio, arso su una graticola.

È qui, nel cimitero ipogeico di Ciriaca, che S. Lorenzo trovò sepoltura: a breve distanza — come hanno chiarito recenti indagini esplorative — Costantino eresse una grandiosa basilica di tipo circiforme, successivamente denominata *maior.*

Sulla tomba stessa del Martire, invece, qualche secolo dopo, verso la fine del secolo VI sorse una chiesa, che all'inizio del secolo XIII fu notevolmente ampliata. È per questa ragione che l'interno della basilica laurenziana, lungo m 80 e diviso in tre navate, oggi è chiaramente caratterizzato da una spazialità che si rivela dovuta all'innesto di due edifici: quello che, entrando dal portico antistante la chiesa, giunge sino all'arco trionfale e che, data la sua posizione, possiamo indicare come basilica occidentale, e quello che si sviluppa all'altezza del presbiterio, circondato da tre navatelle sormontate da gallerie, che possiamo chiamare basilica orientale.

Questa basilica orientale sorse per prima: essa fu eretta da papa Pelagio II (579-590), come risulta dal seguente passo del *Liber Pontificalis Ecclesiae Romanae* desunto dalla biografia di tale Pontefice: « *fecit supra corpus beati Laurentii martyris basilicam a fundamento constructam et tabulis argenteis exornavit sepul-*

chrum eius ». Questa chiesa nell'*Epitome de locis sanctorum martyrum* (sec. VII) è chiamata *basilica nova mirae magnitudinis*.

La basilica occidentale, aggiunta alla basilica pelagiana, dopo che di questa fu abbattuta l'abside, fu eretta da papa Onorio III (1216-1227), dato che dalla *Cronaca di Porta Romana* si apprende che tale Pontefice ad una vecchia costruzione ne aggiunse una nuova: « *Honorius aedificavit basilicam Sancti Laurentii extra muros novis muris veteribus coniunctis* ». È così che la basilica pelagiana divenne il presbiterio di quella onoriana e questa fu orientata in senso del tutto opposto. In seguito a questa trasformazione, il mosaico che ancora orna l'arco trionfale della basilica innalzata da Pelagio II si trova a fronteggiare il presbiterio anziché il vero e proprio corpo basilicale dell'attuale complesso.

Nella parte superiore dell'arco trionfale che è decorato a mosaico, corre oggi un'alta fascia occupata da un'iscrizione di dodici versi divisa in due parti di sei righe ciascuna, che spicca con lettere d'oro su fondo azzurro. Essa era conosciuta tramite antichi manoscritti e vi è stata delineata nel 1864 in occasione dei restauri del Vespignani, che prolungò in altezza i muri della basilica. Fu G. B. De Rossi a volere tale soluzione, anche se l'epigrafe, a suo giudizio, in origine doveva forse trovarsi nella fascia inferiore della curva absidale.

L'epigrafe è la seguente:

Demovit dominus tenebras ut luce creata
His quondam latebris sic modo fulgor inest.
Angustos aditus venerabile corpus haberat.
Hic ubi nunc populum longior aula capit
Eruta planities patuit sub monte recisa
Estque remota gravi mole ruina minax.
Praesule Pelagio Martyr Laurentius olim
Templa sibi statuit tam pretiosa dari
Mira fides gladios hostiles inter et iras
Pontificem meritis haec celebrasse suis
In modo sanctorum cui crescere constat honores
Fac sub pace coli tecta dicata tibi.

L'iscrizione fa capire che al di sopra del corpo venerato di S. Lorenzo dapprima era sorta una costruzione di piccole dimensioni e pressoché oscura. Standο per di più sotto la minaccia d'essere distrutta dalla massa incombente dell'attigua col-

Fig. 1 — *Roma* - S. Lorenzo fuori le mura: decorazione dell'arco trionfale.

lina tufacea, papa Pelagio la liberò da questo pericolo, nel tempo in cui infuriava la guerra, spianando il terreno circostante, ingrandendo la navata (nell'epigrafe l'aggettivo *largior* riferentesi all'aula è stato sostituito all'originario *longior*) e rendendola luminosa. L'epigrafe, che termina con un augurio di pace, fa manifesta allusione all'invasione dei Longobardi che assediavano allora Roma. La superficie dell'arco trionfale è occupata all'estremità sinistra ed all'estremità destra da una finestra, i cui vani vengono quindi a restringere lo spazio che poteva essere riservato, come di regola avviene, alla composizione figurata.

Su un esteso, irradiante fondo aureo, che solo in basso si tramuta nel verde smeraldino d'un prato, campeggiano sette figure (fig. 1). Al centro della composizione, proprio là dove lo spazio viene strutturalmente ad essere più limitato a causa dell'incurvarsi della sommità del sottostante arco, è presentata, in perfetta frontalità, l'immagine di Cristo seduto su un globo d'un azzurro translucido, evidente simbolo del creato. Vestito di tunica e pallio color porpora scura, la testa cinta d'un nimbo crucisignato, il volto corrispondente al tipo detto « *à la barbe mouillée* », il Redentore regge nella sinistra un'esile asta, sormontata da una croce, e solleva la destra tenendo distesi l'indice ed il medio nell'antico *signum loquentis*, divenuto poi quello della benedizione alla maniera latina.

Il suo volto, incorniciato da capelli scuri, è emaciato ed ha un'espressione attonita: sotto le aggrottate sopracciglia gli occhi guardano fissi ed il loro sguardo sembra perdersi nella lontananza, verso un mondo ultraterreno (fig. 2).

Ai suoi lati, ma ad una certa distanza, stanno, presentati di tre quarti, i Principi degli Apostoli, vestiti di tunica clavata
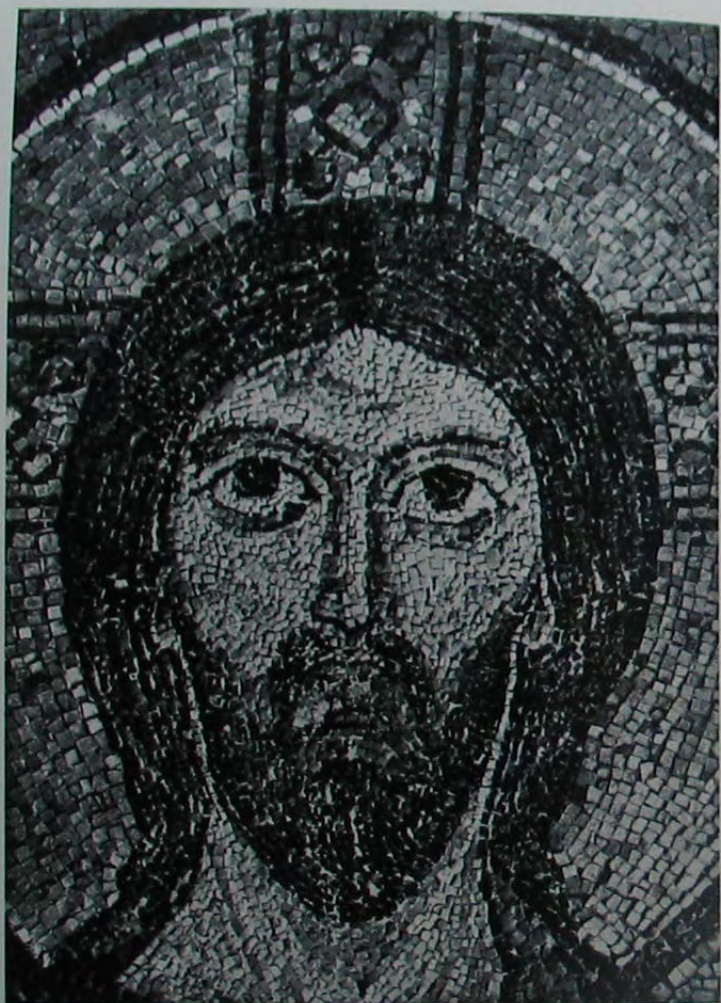
Fig. 2 — *Roma* - S. Lorenzo fuori le mura: particolare della testa del Redentore nell'arco trionfale.

e di pallio e caratterizzati nei volti dai tratti fisionomici tipici, loro assegnati dalla tradizione. A destra di Cristo — anziché alla sua sinistra, come in precedenza era sempre avvenuto — si trova S. Pietro (SCS PETRVS), il quale ha l'avambraccio destro ripiegato orizzontalmente sul petto, mentre con la sinistra, ricoperta da un lembo del pallio, regge una lunga croce. A sinistra del Redentore si trova S. Paolo (SCS PAVLVS), che regge con la sinistra un *volumen* arrotolato e dirige verso la figura di Cristo la mano destra uscente dal pallio, il quale tiene serrato al corpo il di lui braccio.

Seguono, a destra ed a sinistra dei Principi degli Apostoli, ma dopo un breve intervallo, due coppie di personaggi che sono fra loro alquanto ravvicinati, sicché possiamo dire che ciascuna coppia formi un gruppo. Alla destra di S. Pietro è presentato S. Lorenzo (SCS LAVRENTIVS), il Martire cui la chiesa è dedicata, il quale poggia la mano destra sulla spalla di papa Pelagio (PELAGIVS EPISC.), che è raffigurato con proporzioni assai più ridotte rispetto alle altre figure e che è l'unico personaggio a non avere in questa composizione la testa circondata dal nimbo.

In segno di particolare distinzione a S. Lorenzo, titolare della chiesa, sono riservate vesti auree (tunica e pallio). E poiché egli riconduce il braccio destro dietro le spalle di papa Pelagio per sospingerlo verso Cristo, con la sinistra, coperta da un lembo del pallio, regge sia una lunga croce, sia un *codex* aperto, su cui sono scritte le parole desunte dal salmo CXI: DISPERSIT, DEDIT PAVPERIBVS: « *ha diviso e dato tutti i suoi beni ai poveri* ». Sono parole queste che anche il Breviario riferisce a S. Lorenzo per ricordare la distribuzione da lui fatta ai poveri di Roma dei beni della chiesa, prima che i persecutori se ne impossessassero.

Papa Pelagio II indossa tunica clavata, casula e pallio bianco in forma di stola ornata di tre lunghe crocette nere. Con ambedue le mani ricoperte dalla casula il Pontefice presenta il modello del tempio da lui eretto. A differenza di tutti gli altri personaggi egli, anziché sandali, calza i campagi e porta calze bianche.

Passando dall'altra parte dell'arco trionfale alla sinistra di S. Paolo sono raffigurati S. Stefano (SCS STEPHANVS) il Protomartire, presentato in posizione del tutto frontale, col volto giovanile, ma non caratterizzato da tratti fisionomici specifici, e S. Ippolito (SCS YPPOLITVS), Martire romano del III secolo che fu un famoso scrittore. Egli è presentato di tre quarti in atto di avanzare portando sulle mani velate dal pallio una corona gemmata. S. Stefano invece regge con la sinistra un *codex* dalle pagine aperte, su cui si legge la scritta: ADESIT ANIMA MEA.

La Van Berchem ed il Clouzot ritengono che il S. Ippo-

lito raffigurato in questo mosaico non sia da identificare col celebre scrittore, ma che sia invece il soldato di cui parla la leggenda, il quale, avuto l'incarico di sorvegliare in prigione S. Lorenzo, sarebbe stato da questi convertito al cristianesimo e battezzato. Dopo la morte del Martire, Ippolito avrebbe sottratto il corpo del Santo e l'avrebbe seppellito: per questo motivo sarebbe stato condannato a morte. Da parte nostra invece non siamo del parere che la ragione della presenza dell'immagine di S. Ippolito in questa composizione sia dovuta a questa leggendaria sua relazione con S. Lorenzo, ma che il S. Ippolito sia il celebre autore dei *Philosophumena,* che morì in Sardegna condannato « *ad metalla* » e le cui spoglie, trasferite a Roma, trovarono sepoltura in uno dei cimiteri dell'inizio della via Tiburtina, a breve distanza e pressoché di fronte al cimitero di Ciriaca o di S. Lorenzo.

Alle estremità di questa superficie musiva si aprono — come abbiamo già detto — due finestre chiuse da transenne. È fra la banchina di queste finestre ed i rinfianchi dell'arco trionfale, in uno spazio quindi di risulta, che sono raffigurate le due simboliche città di HIERVSALEM e di BETHLEM, dalle alte mura adorne di pietre preziose.

L'estradosso dell'arco trionfale è costituito da una fascia a fondo bleu, su cui a lettere d'oro corre la seguente epigrafe:

MARTYRIVM FLAMMIS OLIM LEVITA SUBISTI
IVRE TVIS TEMPLIS LVX BENERANDA REDIT

(Un giorno, o levita, tu subisti il martirio per mezzo delle fiamme; a buon diritto la veneranda luce ritorna ai tuoi templi).

L'intradosso dell'arco, realizzato con tessere di taglio piuttosto grande, è ornato con foglie e frutta dai vivaci colori che si stagliano su un fondo azzurro cupo.

Il mosaico è stato più volte restaurato. Delle condizioni in cui si trovava nel 1639 ci dà testimonianza un disegno di Antonio Eclissi eseguito per volere del cardinale Francesco Barberini (cfr. Codice Barberiniano Latino 4403, f. 48 e riproduzione nell'Armellini-Cecchelli, II, p. 1081), nel quale sono indicate le lacune allora esistenti. Importante è altresì il disegno del Ciampini (fig. 3) edito nel 1699 nel II volume dei suoi *Vetera Monimenta,* anche se in alcuni particolari non è da considerare

esatto. Se si fa infatti attenzione, si rileva come il disegnatore — forse tratto in inganno da un'erronea integrazione in pittura — abbia addirittura posto sulla mano sinistra di S. Lorenzo il modello del tempio, che logicamente doveva portare invece papa Pelagio. Anche l'Eclissi nel disegno sopra ricordato pone in mano a S. Lorenzo il modello della chiesa e sull'originarietà di questa posizione crede — ma certo a torto — il Barbier de Jouy:

Fig. 3 — Disegno edito dal Ciampini dell'arco trionfale di S. Lorenzo f.l.m.

infatti l'Eclissi stesso in un altro disegno ha ricostruito giustamente la parte superiore della figura di Pelagio II col modello della basilica sulle braccia. Il disegno tuttavia attesta chiaramente che la figurazione delle due città simboliche era andata quasi del tutto distrutta: infatti di Gerusalemme non restava in basso che un miserrimo avanzo delle mura e di Betlemme un piccolo tratto di quelle ai lati di una delle porte, con resti dell'iscrizione che la contraddistingueva. Le lacune furono rifatte in mosaico negli anni 1846 e 1847 sotto il pontificato di Pio IX. Oltre le raffigurazioni, pressoché per intero, delle città di Gerusalemme e di Betlemme, le reintegrazioni musive compresero la figura di papa Pelagio — ad eccezione della testa, di un tratto della parte superiore del modello della chiesa che reca sulle mani e dei piedi e della parte inferiore della tunica — nonché un tratto, non però del tutto uguale, delle vesti sotto al ginocchio di tutte le altre figure. Qualche piccola zona dell'intradosso dell'arco fu rifatta dopo i danni che la chiesa riportò in seguito al bombardamento del 19 luglio del 1943.

Fig. 4 — Grafico a cura di G. Matthiae relativo allo stato di conservazione della decorazione musiva dell'arco trionfale.

A giudizio della Van Berchem e del Clouzot la testa di S. Pietro sembrerebbe essere stata « *sinon refaite du moins fortement retouchée* » e la figura di S. Stefano restaurata. In realtà, se si eccettua il rifacimento sopra indicato nella parte inferiore delle loro vesti, il resto delle loro figure conserva integra la trama musiva originale. Tutti i rifacimenti cui nel corso del tempo è andato soggetto il mosaico sono stati graficamente indicati in un disegno edito recentemente dal Matthiae nella sua opera: *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, pubblicata nel 1967 (fig. 4).

Secondo il Wulff soltanto le immagini di Cristo e di S. Lorenzo sarebbero originali: a suo giudizio tutte le altre figure sarebbero state rifatte verso l'VIII-IX secolo. A parere del Dworak invece sarebbero originali le figure di S. Lorenzo e di papa Pelagio, mentre tutte le altre dovrebbero attribuirsi ad età posteriore alla decorazione musiva della chiesa romana di S. Marco, la quale fu fatta eseguire da papa Gregorio IV (827-844).

Per quanto riguarda l'iconografia, anzitutto si deve notare come il tema trattato fosse in precedenza sempre stato riservato al catino absidale delle chiese. È qui nella basilica laurenziana che, per la prima volta, questa composizione — la quale comprende la figura di Cristo fra Apostoli e Santi — si trasferisce sull'arco trionfale. Successivamente essa ricomparirà su quello di un'altra chiesa romana, quella cioè dei Ss. Nereo ed Achilleo, che fu ricostruita e decorata da papa Leone III (795-816). La scena teofanica del mosaico di S. Lorenzo fuori le mura compositivamente prende in certo qual modo lo spunto da quella, attribuibile alla seconda metà del VI secolo, che compare nell'abside della Rotonda di S. Teodoro ai piedi del Palatino, a sua volta derivata da quella che grandeggia nella conca absidale della chiesa dei Ss. Cosma e Damiano al Foro Romano, assegnabile al tempo di papa Felice IV (526-530).

Se ci domandiamo per quale ragione il *pictor imaginarius* abbia dovuto portare la raffigurazione di teofania sull'arco trionfale, ci sembra che si potrebbe rispondere che ciò sia avvenuto perché, avendo Pelagio II eretto una basilica « *ad corpus* », abbia voluto riservare all'abside — che, come abbiamo già detto, fu abbattuta al tempo di papa Onorio III — un tema che più strettamente si riferisse al Martire onorato. Non è pertanto da escludere che la figura di S. Lorenzo comparisse nella concavità del catino absidale, magari — come ha ipotizzato il Matthiae — in atteggiamento orante, nell'atto d'essere incoronato dalla mano dell'Eterno, come si scorge nella medaglia di Successa del Museo Sacro Vaticano.

È interessante porre in rilievo — per ritornare al tema iconografico — come la figura del Redentore sia stata presentata assisa sul globo, nel modo con cui era stata raffigurata nel musaico di S. Teodoro al Palatino, sull'arco trionfale della Basilica Eufrasiana di Parenzo, nel catino absidale di S. Vitale di Ravenna e come un secolo prima aveva già fatto la sua comparsa in una scena del dittico eburneo dalle cinque parti, ora nel Tesoro del Duomo di Milano e addirittura nel IV secolo nei mosaici di S. Costanza a Roma.

Il motivo di Cristo portacroce è ritenuto da C. R. Morey (*Christus crucifer*, in « Art Bulletin », IV, p. 117 ss.) d'origine orientale. La croce assume qui un valore di trionfo e probabil-

mente essa ricollega poi il suo significato a quella che talvolta è raffigurata sulle monete nelle immagini degli imperatori (cfr. H. Votter, *Erste christliche Zeichen auf römischen Münzen*, in « Wiener numismatische Zeitschrift », 1892, p. 45 ss.).

Le figure di Cristo e dei Principi degli Apostoli formano in S. Lorenzo f.l.m. un gruppo mediano che può essere considerato isolatamente, ossia pressoché disgiunto dal resto della composizione. I due Apostoli infatti qui non hanno la funzione d'introdurre i Santi a Cristo, come si riscontra invece in S. Teodoro e nei Ss. Cosma e Damiano. Qui Pietro e Paolo non compaiono di profilo e non fanno verso il Salvatore il solito gesto acclamante col braccio destro alzato, ma sono presentati di prospetto: soltanto la loro testa è volta di tre quarti verso la figura del Cristo.

Per quanto riguarda la posizione di Pietro e di Paolo c'è un'altra particolarità degna veramente di nota: è quella cioè che S. Pietro — il quale, in quanto capo della Chiesa, ossia della « *militia Christi* » porta la croce — non sta a sinistra di Cristo e S. Paolo alla sua destra (come è testimoniato da sculture, pitture, mosaici, ecc., soprattutto di Roma), ma viceversa.

Ciò sta forse a significare che nell'età più antica la posizione di maggior dignità era considerata la sinistra, soprattutto nelle scene formate da tre figure (cfr. J. P. Johnson, *Right and Left in Roman Art,* L'Aja 1924).

La presenza della figura del protomartire Stefano, che si contrappone a quella di S. Lorenzo, si potrebbe spiegare col fatto che al titolare della chiesa, che era diacono, si volle trovare un equivalente con un altro Martire insignito di uguale dignità, oppure anche con la circostanza, riferita da un antico racconto, secondo cui Pelagio quando era apocrisario sarebbe stato inviato a Bisanzio per portare a Roma una reliquia di S. Stefano. Ad ogni modo l'accoppiamento dei due diaconi era stato già messo in risalto da S. Leone Magno in un'omilia che egli pronunciò in occasione della festività di S. Lorenzo.

Compositivamente è interessante osservare come S. Lorenzo — che anziché imberbe, come generalmente si trova, è qui riprodotto con una corta barba, come nella sua immagine musiva nel Mausoleo detto di Galla Placidia a Ravenna — sia raffigurato nel gesto patrocinante nei riguardi di papa Pelagio, come cioè egli riconduca il suo braccio destro dietro le spalle del Pontefice, quasi per introdurlo al cospetto divino. È lo stesso gesto che

già nel mosaico dei Ss. Cosma e Damiano i Principi degli Apostoli compiono rispetto ai due Santi anargiri. La croce portata da S. Lorenzo non trova la sua giustificazione nel fatto che essa era considerata attributo dei diaconi, perché — come bene ha messo in rilievo il Matthiae — nella stessa raffigurazione S. Stefano, che pure era diacono, non la porta. Essa invece va qui considerata come un segno trionfale, con lo stesso valore cioè che le è dato in alcune raffigurazioni pressoché contemporanee di Martiri orientali, che compaiono sugli affreschi del complesso monastico di Bawit in Egitto (cfr. E. Schäfer, *Die Heiligen mit dem Kreuz in der altchristlichen Kunst,* in « Römische Quartalschrift », 1936, pp. 82-90).

Essendo stato papa Pelagio il fondatore della basilica, giustamente egli è stato raffigurato nell'atto d'offrire il modello della chiesa a Cristo. Uguale motivo era già apparso nelle figure di altri committenti di chiese, come per esempio in quella del vescovo Eufrasio nella Basilica Eufrasiana di Parenzo, in quella del vescovo Ecclesio in S. Vitale di Ravenna ed in quella di papa Felice IV nei Ss. Cosma e Damiano a Roma.

Per quanto riguarda l'immagine di papa Pelagio è da notare come la sua testa, nel mosaico della basilica laurenziana, sia l'unica a non essere circondata dal nimbo. Ciò si spiega col fatto che egli, allorché la decorazione musiva fu realizzata, era ancora in vita. I personaggi viventi infatti fino ad allora non erano mai stati raffigurati col nimbo, se si fa eccezione delle immagini dell'imperatore Giustiniano e dell'imperatrice Teodora in S. Vitale di Ravenna, però in tale caso il nimbo potrebbe voler alludere al potere che la coppia imperiale aveva ricevuto da Dio. Né d'altra parte dietro alla figura di papa Pelagio si staglia il nimbo quadrato, che in periodo posteriore, a cominciare dal tempo di papa Giovanni VII (705-707), caratterizza i personaggi viventi (cfr. J. Wilpert, *Le nimbe carré,* in « MAH », 1906, p. 3 ss.). Si deve inoltre notare che se in questa composizione anche il Papa è raffigurato partecipe della gloria celeste, egli, date le sue proporzioni più ridotte, è messo però gerarchicamente in un piano un po' più basso.

S. Ippolito — che anche nell'iconografia di alcuni vetri paleocristiani a fondo d'oro del IV secolo si trova talvolta unito a S. Lorenzo — è presentato nell'atto d'incedere decisamente di tre quarti verso il Redentore portando sulle mani velate dal pallio (secondo un costume derivato dalla prassi del cerimoniale

di corte) la simbolica corona del martirio. Il suo volto — che mostra un uomo avanzato negli anni — è, nell'immagine musiva, contornato da una breve barba, alla quale vengono a congiungersi i baffi. Talvolta egli invece è figurato giovane ed imberbe, come si riscontra per esempio nei mosaici di S. Apollinare Nuovo di Ravenna, in alcuni vetri a fondo d'oro e in un sarcofago conservato ad Apt. Il Matthiae accenna all'ipotesi seducente di poter far derivare l'immagine di S. Ippolito da un ritratto miniato conservato in un manoscritto tramandante le sue opere, ma in definitiva conclude coll'escludere tale possibilità, perché gli scritti del Santo presbitero romano non ebbero dopo S. Gerolamo molta fortuna.

Per quanto si riferisce alla raffigurazione delle due città dalle mura gemmate, Gerusalemme e Betlemme, non c'è dubbio che la prima si ricolleghi concettualmente alla *Ecclesia ex circumcisione* e la seconda alla *Ecclesia ex gentibus* e che esse siano, a loro volta, in connessione ideale con le immagini di S. Pietro e di S. Paolo, dalla cui rispettiva parte si trovano. Tuttavia, osservando il mosaico, la posizione delle due città non assume grande rilievo, poiché viene a trovarsi al di sotto dell'apertura delle due finestre ricavate all'estremità dell'arco, ossia in quegli spazi di risulta determinati dalla curvatura dell'arco e che di conseguenza mal si prestavano a dare organicità alla composizione.

Un'attenta, minuziosa indagine fatta recentemente dal Matthiae in seguito all'esame ravvicinato di questa superficie musiva, ha dimostrato come la decorazione dell'arco trionfale di S. Lorenzo fuori le mura — nonostante le osservazioni in contrario del Baldass, le quali, come ha recentemente notato il Lazarev, necessitano di una minuziosa verifica sulla base di un esame tecnologico dell'opera e che anche lo Oakeshott respinge — debba considerarsi eseguita tutta quanta nell'ultimo quarto del VI secolo, al tempo di papa Pelagio II (579-590).

L'esecuzione tuttavia non può esser attribuita ad un unico artista — che, a giudizio del Talbot Rice, non sarebbe stato un gran maestro, perché l'effetto delle sue immagini sarebbe piuttosto « legnoso » — bensì a tre mosaicisti distinti, i quali, più che per l'adozione d'un determinato materiale musivo, e d'un ben specifico taglio di esso, mettono in rilievo la loro particolare personalità per certi valori formali, soprattutto nella resa delle teste.

L'artista che, secondo il Matthiae, pur avendo ideato tutta la composizione, ne ha realizzato la parte più vasta — e che di conseguenza si può dire che dia il tono all'opera — ha eseguito le teste di Cristo, degli Apostoli e di S. Stefano: identica è infatti in esse la concezione formale e identici si rivelano alcuni manierismi grafici, quali le venature sulla fronte e sul collo, le profilature ocracee del naso dalle narici dilatate, le linee nere

Fig. 5 — *Roma* - S. Lorenzo fuori le mura: particolare della figura di papa Pelagio.

che prolungano l'occhio all'esterno, i pomelli spostati verso l'orecchio, ecc. Sono segni questi che per di più rialzano il tono della stesura musiva fatta di pietra, perché per essi è stato adottato il materiale di pasta vitrea, che è per sua natura vibrante e luminoso. Il secondo mosaicista che è stato attivo nell'esecuzione del mosaico laurenziano, ha realizzato la testa di S. Ip-

polito, nel cui plastico rendimento, ricco di tanti toni cromatici, rivive ancora il soffio della classicità. Nella realizzazione dell'opera egli ha quindi impresso i caratteri d'una diversa formazione. Ad un terzo mosaicista, anch'egli fornito di doti artistiche sue particolari, si debbono le teste di S. Lorenzo e di papa Pelagio — quest'ultima un vero e proprio ritratto — nelle quali si palesa una certa forma di espressionismo per l'accostamento di colori frequentemente variati. La testa di papa Pelagio ha forma allungata e triangolare col vertice in basso (fig. 5). Al centro della sua bassa fronte spiccano le linee decise della glabella, mentre le sopracciglia sono fortemente rialzate, nel senso che assumono l'aspetto di accenti circonflessi; gli occhi, grandi, sono poco cerchiati ed hanno un'espressione assorta; la bocca, delineata sotto un'ombreggiatura di baffi, è sottile; le guance sono coperte di breve barba bruna. Il *Liber Pontificalis Ecclesiae Romanae* afferma che Pelagio II era *natione romanus,* ma che suo padre aveva nome germanico: *Unigildus.* Dal punto di vista fisionomico certo il volto del Papa non ha qui niente di germanico: il che — come ha notato il Ladner (*I ritratti dei Papi nell'antichità e nel medioevo,* I, Città del Vaticano 1941, p. 66) ci obbliga per lo meno ad ammettere una larga assimilazione della famiglia del Pontefice all'elemento romano.

La resa delle vesti delle varie figure ripete, senza specifiche differenze, formule fissate da tempo dalla tradizione artigiana, per cui le pieghe sono espresse per mezzo di filari verticali di tessere di tono piuttosto freddo, che risaltano sulle tuniche bianche, e di tono un po' più caldo nei pallî.

Concludendo si può affermare — come già notò nel secolo scorso G. B. De Rossi — che il mosaico dell'arco trionfale di S. Lorenzo fuori le mura, nella storia dello sviluppo stilistico dei mosaici di Roma, manifestando tendenze indubbiamente diverse, costituisce veramente il ponte di passaggio dall'arte classica a quella tipicamente bizantina.

PRINCIPALE BIBLIOGRAFIA

M. Van Berchem - E. Clouzot, *Mosaïques chrétiennes du IVᵉ au Xᵉ siècle,* Genève 1924, pp. 189-193; P. Baldass, *The mosaic of the triumphal arch of S. Lorenzo f.l.m.,* in « Gazette des Beaux Arts », vol. 49 (1957), pp. 1-18; G. Matthiae, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma,* Roma 1967, pp. 149-168.

GIUSEPPE BOVINI

I MOSAICI DELL'ORATORIO DI S. VENANZIO A ROMA

Uno degli ambienti sorti col tempo attorno al Battistero di S. Giovanni in Laterano è dedicato al martire S. Venanzio ed è ancora oggi rivestito d'una decorazione musiva compositivamente caratterizzata dalla presenza di parecchie figure di Santi, fra cui quella di S. Venanzio, quelle di S. Anastasio e di S. Mauro, i cui nomi sono delineati al di sopra delle loro teste.

Data questa premessa ci sembra logico identificare questo oratorio con quello che fu fatto erigere da papa Giovanni IV (640-642), del quale il *Liber Pontificalis Ecclesiae Romanae* così si esprime: ... *fecit ecclesiam beatis Martyribus Venantio, Anastasio, Mauro et aliorum multorum* ... *reliquias de Dalmatio et Histria adduci praeceperat, et recondidit eas in ecclesia suprascripta* ... *quam ornavit.*

Il motivo dell'iniziativa presa da Giovanni IV, che era di origine dalmata, di far portare a Roma le reliquie dei Martiri della sua terra e dell'Istria lo conosciamo da un passo del *Chronicon* pontificale di Spalato e di Salona. In ambedue infatti si narra come il Pontefice, preoccupato per le razzie che gli Avari continuamente compivano nelle due predette terre decidesse di incaricare l'abate Martino, che provvide di molti mezzi, di riscattare quanti più prigionieri potesse e di portare a Roma le spoglie dei Martiri di Salona e delle altre Chiese, onde fossero sottratte al vilipendio dei barbari.

La missione dell'abate Martino ebbe piena riuscita, poiché egli se ne ritornò a Roma con le reliquie di dieci Martiri, le immagini dei quali, a perpetuare il ricordo della traslazione, sono

GIUSEPPE BOVINI

I MOSAICI DEL S. AQUILINO DI MILANO

L'ottagono del S. Aquilino ed il suo atrio a forcipe

Alla parete dell'esedra meridionale della basilica di S. Lorenzo Maggiore di Milano s'innesta un edificio che è costituito da un atrio quadrangolare « a forcipe », che costituisce il vano di passaggio ad un'aula ottagonale: quest'ultima corrisponde all'antica cappella di S. Genesio, la quale fu normalmente chiamata di S. Aquilino, dopo che il corpo di questo santo vi fu traslato nel 1567 (fig. 1).

Questi due ambienti — atrio ed ottagono — conservano parte dell'originaria decorazione musiva risalente ad età paleocristiana (fig. 2).

I mosaici dell'atrio

Nell'atrio, in séguito ai lavori compiutivi verso il 1936 dall'arch. Gino Chierici, sono stati riportati alla luce alcuni tratti di superfici musive nella parete in cui si apre la porta di comunicazione fra chiesa ed atrio di S. Aquilino e nelle due pareti laterali di est e di ovest. Il rivestimento in mosaico oggi manca del tutto sulla parete contrapposta a quella d'ingresso, ma è senz'altro da ritenere che anche in essa in origine vi fosse.

Nel tratto della parete d'ingresso a destra di chi entra, si conserva la parte superiore di tre pannelli rettangolari, inquadrati lateralmente da due colonne o pilastri, nel campo intermedio di due dei quali spiccano le immagini, ridotte ora soltanto
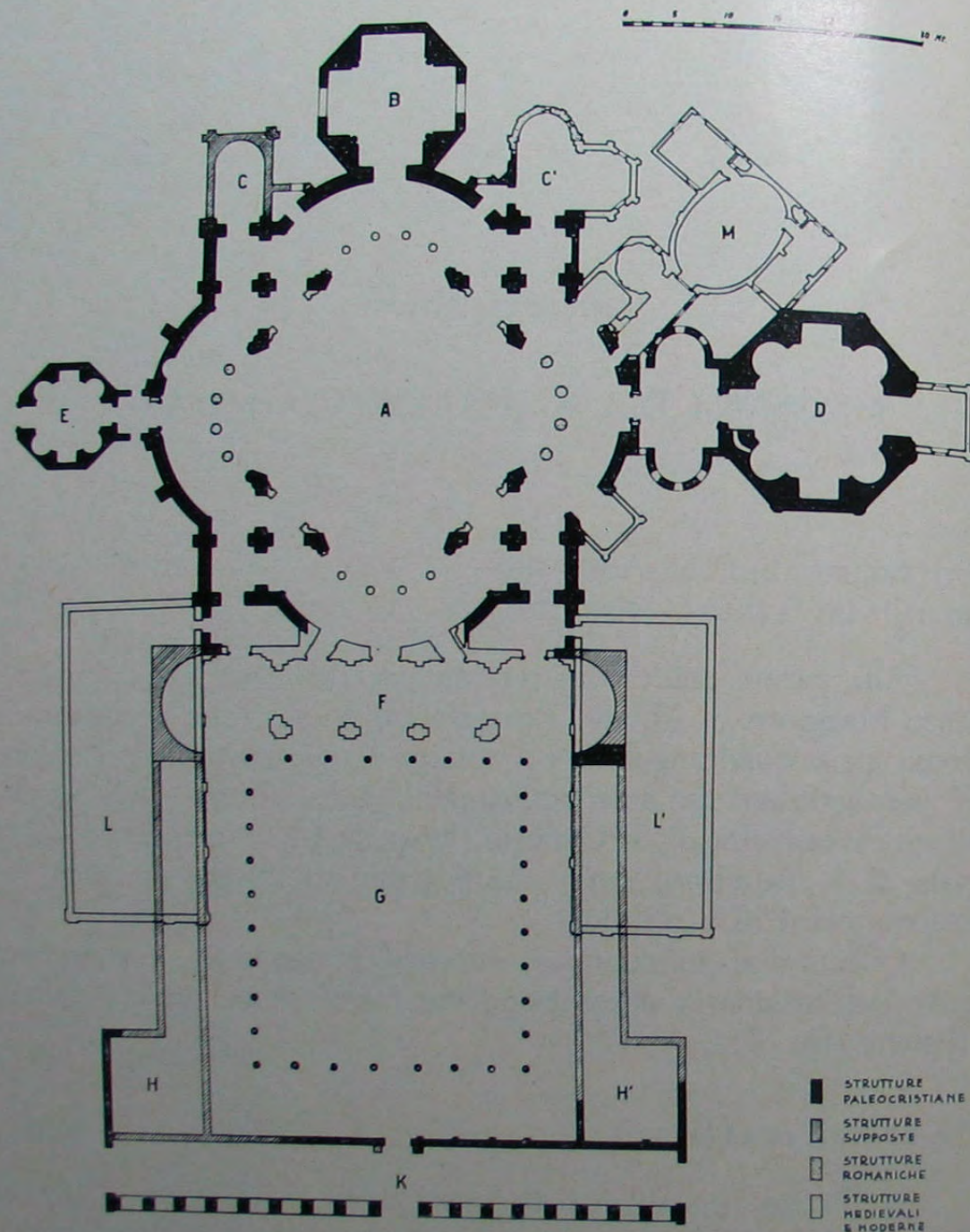
Fig. 1 — *Milano* - S. Lorenzo: A, aula quadrata; B, S. Ippolito; C, Diaconicon; C', Cappella Cittadini; D, S. Aquilino; E, S. Sisto; F, nartece; G, atrio; H, ambiente a lato dell'atrio (con scala?); K, colonne romane; L, canoniche; M, oratorio per la Scuola del Riscatto (dal Mirabella Roberti).
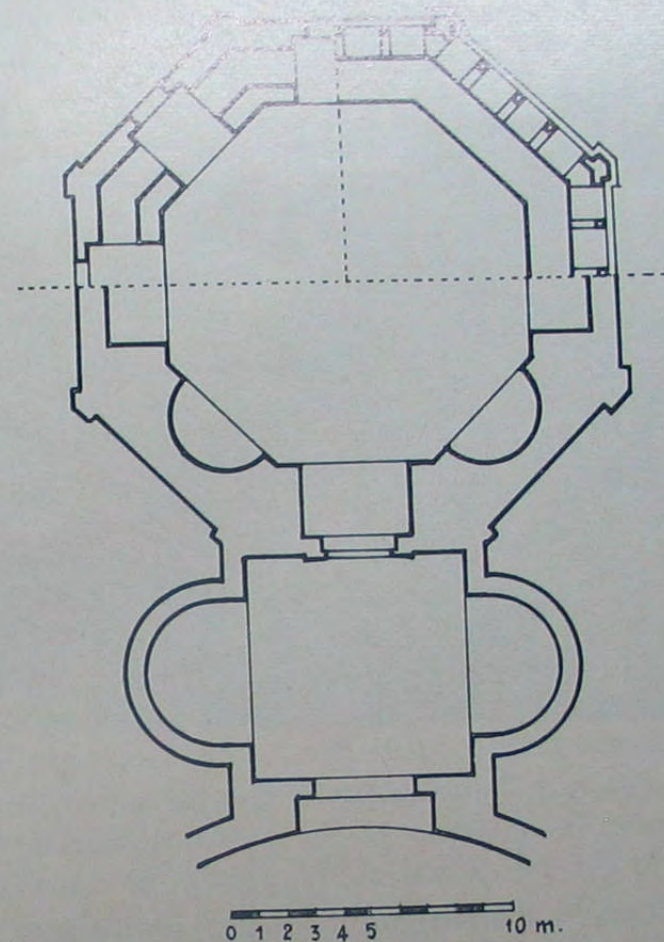
Fig. 2 — *Milano* - S. Aquilino presso S. Lorenzo. Piante ai tre differenti livelli (dal De Angelis d'Ossat).

ai busti, di due personaggi virili, il cui aspetto denota la media età. Le loro figure balzano su una larga fascia grigiastra mediana che si distacca cromaticamente dal blu scuro del fondo che assume quasi la forma d'una croce (fig. 3).

Il personaggio di sinistra, guardando il mosaico, ha capelli castani tagliati corti e l'incarnato del volto roseo non privo però di qualche notazione d'un rosso acceso. Egli indossa una tunica giallastra con qualche ornamento sulla spalla destra. Con la sinistra — ora completamente mancante — doveva essere in atto di sollevare un'aurea corona. Questo personaggio è sicuramente identificabile come un Patriarca, perché sull'alto del pannello è delineata a lettere d'oro su fondo color indaco intenso, la scritta: *De tribu Symeon*.
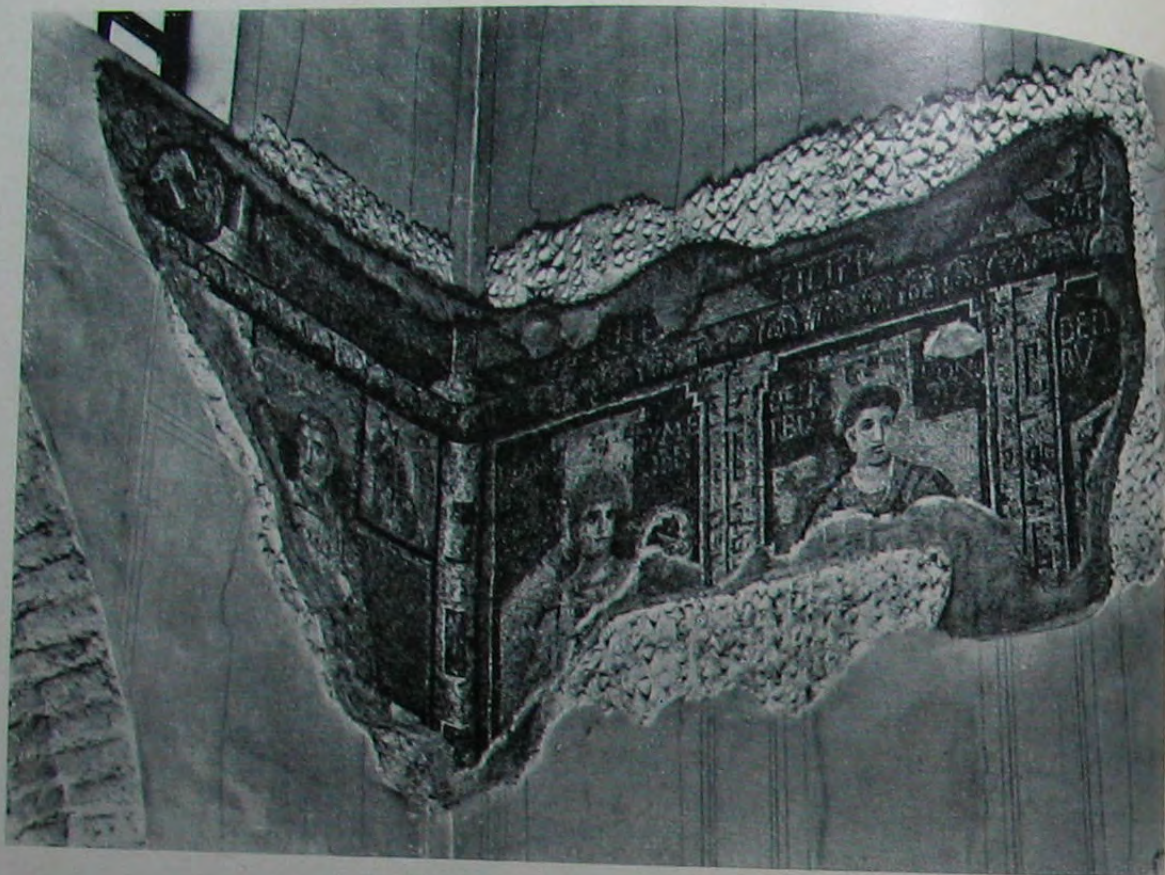
Fig. 3 — *Milano* - S. Aquilino presso S. Lorenzo, atrio: Patriarchi.

Anche al centro dell'attiguo pannello campeggia il busto d'un Patriarca, perché la corrispondente scritta nella parte superiore suona: *De tribu (Zabu)lon*. Indossando tunica avana, che si orna attorno allo scollo d'un bordino bianco, e al di sopra di essa d'un manto marrone scuro, questo Patriarca si denota per l'impianto vigoroso della sua testa, presentata di tre quarti, su cui spicca un naso decisamente profilato.

Seguiva accanto un terzo riquadro coll'immagine d'un altro Patriarca, la cui figura tuttavia non si è conservata. Rimane soltanto parte della scritta che l'accompagnava: *De tribu.....*

Al di sopra di questi pannelli corre una fascia-architrave, realizzata con tessere d'oro e ornata d'una serie ininterrotta di archetti rossi. Si tratta d'un elemento con funzione di marcapiano, destinato a sottolineare la divisione della zona decorativa inferiore da quella superiore.

Di questa è rimasto ben poco, ma quel che rimane è ciò non pertanto sufficiente a darci un'idea di come doveva articolarsi compositivamente la zona soprastante.

Fig. 4 — *Milano* - S. Aquilino presso S. Lorenzo, atrio: residui di figure apostoliche.

In corrispondenza dei riquadri inferiori dovevano disporsi altrettanti pannelli nell'ordine superiore, anch'essi affiancati da colonnine di cui rimangono tratti delle parti più basse. In mezzo ad esse, su fondo blu cupo, spiccano con lettere auree i nomi di alcuni Apostoli, le cui figure però non sono purtroppo minimamente conservate. Nel riquadro al di sopra del primo Patriarca è scritto *Johanne(s)*, in quello al di sopra del secondo *Filipp(us)* ed in quello al di sopra del terzo pannello (purtroppo ben poco conservato) è scritto *Bar(tholomaeus)*. Di quest'ultimo Apostolo rimane anche una delle estremità inferiori calzata di sandalo.

Del mosaico che rivestiva il *tratto* della parete d'ingresso a sinistra entrando, non rimane che un piccolo lacerto della zona intermedia e del registro superiore. Nulla è conservato dei pannelli della zona più bassa.

Al di sopra della fascia divisoria ornata di archetti, nella lista all'altezza delle basi delle colonne di separazione dei singoli riquadri, compaiono le seguenti scritte: [*Math*]*eus, Iacobus Alf, Iudasz* ed immediatamente al di sopra di esse, su fondo verde, i piedi calzati di sandali, e su, fondo d'oro, la parte inferiore delle tuniche bianche clavate dei rispettivi Apostoli (fig. 4).

Sulla parete laterale destra dell'atrio, ossia quella ovest, il mosaico presenta compositivamente la stessa partizione. Esso è un po' meglio conservato in basso anziché nella zona superiore. Nella parte più alta dell'unico pannello inferiore qui rimasto campeggia su fondo generalmente blu — limitato alle estremità

Fig. 5 — *Milano* - S. Aquilino presso S. Lorenzo, atrio: Patriarca.

da un listello reso con alcune file di tessere auree — il busto d'un personaggio virile barbato, avanzato negli anni. Sul suo volto, diretto di tre quarti verso destra, spiccano i grandi occhi scuri, che risaltano con fissità sul bianco esteso della sclerotica.

Egli indossa una tunica grigiastra. Sulla sua spalla sinistra è gettata una sopraveste, che il Cecchelli propende a ritenere che sia l'*ephod,* ossia l'abito sacerdotale ebraico.

Lo spazio in alto a sinistra osservando il mosaico, non è conservato, sicché manca qui la scritta individuatrice del personaggio (fig. 5).

Nella corrispondente parte alta di destra è ricavato un piccolo quadretto in cui compaiono quattro personaggi, due in piedi

e due seduti. I primi due sono una donna che regge con la destra un oggetto sferoidale, ed un uomo vestito di tunica e *paenula;* gli altri sono due bambini che stanno ai loro piedi.

Il Card. Schuster, che per primo ha illustrato i mosaici dell'atrio di S. Aquilino, ha proposto che l'uomo e la donna siano da identificare rispettivamente col Patriarca Giuda e con la sua nuora Tamar, cui egli offre i doni e che i bambini siano i loro figli gemelli Fares e Zara. E' interessante a questo proposito notare come S. Ambrogio ricordi e giustifichi l'atto audace di Tamar, la quale essendo rimasta vedova senza figli di due figlioli di Giuda (figlio di Giacobbe), soltanto per sete di maternità adescò in abiti di meretrice Giuda, il quale, non avendola riconosciuta come sua nuora, la rese incinta. Per questo fatto Giuda stesso si proclamò più colpevole della nuora: « *iustificata est magis Thamar quam ego* ».

Anche il Verzone ed il Cecchelli hanno accettato questa spiegazione. Qualora questa fosse l'interpretazione esatta, allora potremmo senz'altro supporre che il personaggio presentato nel grande pannello sia appunto il Patriarca Giuda.

Il Ferrua ha cautamente proposto che anche una pittura della catacomba romana di Via Dino Compagni (detta di Via Latina) recentemente rinvenuta possa raffigurare lo stesso soggetto.

Secondo il Bettini invece il piccolo riquadro avrebbe avuto un carattere votivo e testimonierebbe quindi l'offerta d'una famiglia, la quale vi sarebbe stata raffigurata in tutti i suoi membri.

Al di sopra della solita fascia-architrave è delineato il nome *Pelagia,* la famosa martire antiochena, ricordata più volte e con molta venerazione da S. Ambrogio. Ma la sua immagine, che era inquadrata da colonnine di cui rimangono tracce, manca del tutto.

È da ricordare che sulla spalletta d'una finestra di questa parete ovest dell'atrio rimane una fascia a fondo blu indaco su cui balza un fregio a greca con crocette tipo Malta.

Sulla parete laterale est il lacerto musivo superstite è troppo esiguo per poterne ravvisare i soggetti: sembra tuttavia che essi fossero in esatta corrispondenza decorativa con quelli della contrapposta parete ovest.

Da quanto or ora descritto, risulta che l'atrio del S. Aquilino era ornato almeno su tre lati con una decorazione divisa in due zone sovrapposte. È quindi da presumere che anche il quarto

lato, quello sud, presentasse la stessa decorazione, in modo che l'ambiente risultasse, dal punto di vista ornamentale, del tutto omogeneo.

È da supporre che la decorazione rispondesse sulle contrapposte pareti ai canoni della simmetria. Pertanto, se sulla parete nord, in basso, erano raffigurati sei Patriarchi ed in alto sei Apostoli, altrettante figure e nella stessa posizione è possibile che comparissero in origine anche sulla parete sud, oggi del tutto priva di resti musivi.

Poiché la parete est presenta in basso ancora figure di Patrarchi ed in alto doveva presentare invece figure di Martiri (come si deduce dal resto della scritta: *S. Pelagia*) la stessa composizione possiamo ammettere che si ripetesse sulla parete ovest. Il Card. Schuster ha supposto, a semplice titolo di ipotesi, che sulla parete est fossero raffigurate altre Martiri ricordate spesso da S. Ambrogio, come per esempio S. Agnese, S. Tecla e S. Sotere ed eventualmente, sulla parete ovest, i Santi Lorenzo, Sisto, Genesio ed Ippolito.

La partizione architettonica ad edicole sovrapposte richiama alla mente, dal punto di vista strutturale, quella che si riscontra in alcuni sarcofagi « a colonne », dei quali il più illustre esemplare è quello di Giunio Basso, ora nelle Grotte Vaticane, che è datato al 359.

Il Grabar (*Cahiers Archéologiques,* IX, 1957, p. 348) da parte sua suggerisce un altro confronto, quello dei mosaici — anteriori alla fine del sec. V — della *Daurade* di Tolosa, che andarono distrutti nel corso del sec. XVIII, ma che dalle descrizioni del sec. XVII sappiamo che rappresentavano immagini di Patriarchi, di Apostoli e di Santi poste sotto arcate, in due zone sovrapposte.

Non abbiamo ancora superstiti dei mosaici che possano né compositivamente, né stilisticamente confrontarsi con questi dell'atrio di S. Aquilino. Possiamo forse dire che quelli con le immagini degli Apostoli nei lunettoni a sostegno della cupola del Mausoleo di Galla Placidia a Ravenna e quelli con le figure di due Vescovi e di quattro Martiri, che si contrappongono sulle pareti laterali di S. Vittore « *in coelo aureo* » a Milano, abbiano la loro ascendenza appunto in quelli dell'atrio di S. Aquilino. Ma non vi riscontriamo i segni né della stessa maniera, né della stessa epoca. Siamo, in altri termini, di fronte ad espressioni artistiche vigorose e ben individuabili.

I mosaici dell'ottagono

Nel secolo XIII Goffredo da Bussero dava l'appellativo di « *aurea* » alla « *ecclesia Sci Genexii* » ossia alla cappella detta successivamente di S. Aquilino. In merito all'aggettivo « *aurea* » è da osservare che esso sembrerebbe indurre a ritenerlo derivato dallo splendore dei mosaici lumeggiati d'oro, che possono aver adornato l'interno della costruzione.
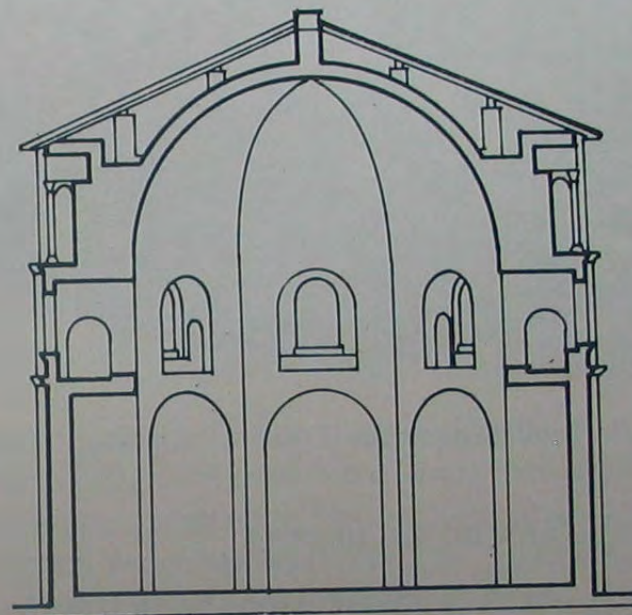
Fig. 6 — *Milano* - S. Aquilino: spaccato.

Sul volger del secolo XIV Galvano Flamma — che riteneva che il vano ottagonale fosse stato eretto dall'Augusta Galla Placidia, la quale poi, a suo dire, vi avrebbe trovato anche sepoltura — afferma che questa cappella (da lui perciò chiamata « *cappella reginae* ») era « *musaico opere miris figuris ornata* ».

Parecchio tempo dopo, verso la fine del sec. XVI, Mons. Giovan Francesco Bascapé attestava ancora che al suo tempo la cappella era « *tutta ornata di antico lavoro a musaico* ».

Oggi purtroppo, la decorazione musiva superstite nell'interno dell'ottagono si limita solo a quella che decora due dei quattro catini delle absidi semicircolari, che si alternano a nicchie rettangolari lungo il perimetro interno dell'edificio (fig. 6).

Fig. 7 — *Milano* - S. Aquilino presso S. Lorenzo: Cristo e il Collegio Apostolico.

I mosaici dell'abside di destra

La seconda abside semicircolare che, entrando nell'ottagono, si trova a destra, ha la decorazione musiva meglio conservata. Tutto lo sviluppo del catino è limitato all'ingiro da una fascia con fondo blu indaco, sulla quale è delineato, ondeggiante, un largo nastro dai colori cangianti, dal vertice delle cui curve si dipartono alternatamente, ora in basso ed ora in alto, delle sottili aste con terminazione a freccia. Al di sotto dell'incorniciatura inferiore inoltre, in corrispondenza assiale delle aste a freccia rivolte in alto, si trovano altrettante piccole croci ansate, che si alternano a corti bastoncini dalle terminazioni divaricate, posti orizzontalmente.

Per quanto riguarda il motivo decorativo-simbolico della serie di piccole croci, spontaneo viene il richiamo a quello analogo che compare nel mosaico dell'atrio « a forcipe » del Battistero di S. Giovanni in Laterano a Roma, oggi concordemente assegnato all'epoca di Sisto III (432-440).

Nel catino absidale vero e proprio si dispiega su un astratto fondo aureo una figurazione, al centro della quale campeggia,

veramente prominente, l'immagine di Cristo fra due ali di personaggi virili seduti, sei a destra e sei a sinistra (fig. 7).

Al pari dell'amabile figura del Buon Pastore nei mosaici del c.d. Mausoleo di Galla Placidia a Ravenna, anche qui nel mosaico milanese Cristo è seduto su un rialzo naturale, che in basso assume l'andamento irregolare d'una frattura rocciosa di colore grigiastro e che si può dire che assolva la funzione di suppedaneo.

Vestito di tunica bianca ornata di « *clavi* » e di pallio pure esso bianco, adorno di lettere — che probabilmente alludono ad un valore di dignità — Cristo è raffigurato imberbe in aspetto giovanile con la testa circondata da un nimbo reso con tessere d'un accentuato candore, nell'interno del quale è chiaramente riconoscibile il *chrismon,* ossia il monogramma dato dall'intreccio delle lettere greche X e P, corrispondenti alle prime due della parola greca significante Cristo. Degno di rilievo è anche il fatto che il *chrismon* è affiancato dalle lettere apocalittiche A ed ω, alludenti alle parole del Signore: *Ego sum initium et finis, alpha et omega.*

Cristo tiene alzato l'avambraccio destro con la palma della mano aperta nel *signum loquentis,* ossia nel gesto oratorio, in un gesto destinato ad attrarre l'attenzione degli ascoltatori. Con la sinistra invece regge un *volumen,* in parte svolto, che lascia intravedere l'accenno ad una scritta.

Nel 1936, in occasione d'un restauro e d'una ripulitura al mosaico, fu rimessa in luce, in basso, nel prato che si stende ai piedi di Cristo, una *capsa* cilindrica di color rosso, contenente sei *volumina* arrotolati.

Secondo l'Allegranza dal terreno presso i piedi del Salvatore sarebbero sgorgate delle acque e più precisamente i quattro simbolici fiumi della dottrina di Cristo. Secondo il Card. Schuster i fiumi sarebbero invece due ed avrebbero simboleggiato seguendo un concetto di S. Ambrogio (*De Abraham,* 1, 87: P.L., XIV, col. 474), il *lavacrum gratiae* ed il *fletus poenitentiae.*

Anche gli Apostoli che stanno ai lati del Redentore e che sembrano ascoltare la parola del Maestro, indossano vesti bianche con sfumature grigio-azzurrine: tunica « clavata » e pallio « letterato ». Anch'essi sono seduti e poggiano i piedi, calzati di sandali, su un verde terreno erboso. Alcuni tengono fra le mani un *volumen* arrotolato, mentre altri fanno con la destra, più o meno sollevata, il gesto della parola.

I loro volti, pieni di individualità ed esprimenti una concentrata attenzione, sono variamente atteggiati e corrispondono a persona ora d'età alquanto avanzata, ora matura, ora giovanile.

Fra tutti sono riconoscibili, per i loro tratti fisionomici ormai consacrati dalla tradizione iconografica, S. Pietro, alla destra di Cristo, caratterizzato da folti capelli bianchi anche se tagliati a calotta, e S. Paolo alla sinistra del Salvatore, riconoscibile dalla struttura del suo volto allungato, dalla barba scura e dalla testa ampiamente stempiata, simile — come già osservò H.P. L'Orange — a quella dell'immagine di Plotino. (H.P. L'Orange, *Plotinus-Paulus* in « Byzantion », 25/27, 1955/57, pp. 473-485).

È da notare come lo schieramento di tutte queste figure non si risolva in un allineamento su un unico piano, ma su due piani diversi, sicché la composizione acquista in naturalezza ed in spontaneità espressiva, come si scorge nel raggruppamento di un gran numero di personaggi attorno ad un sapiente in un affresco recentemente scoperto (lezione di anatomia?) nella catacomba di Via Latina a Roma. Nel mosaico milanese infatti i due gruppi presentano ciascuno tre Apostoli in primo piano e tre Apostoli in un piano arretrato: di quest'ultimi generalmente è solo visibile la testa con la parte superiore del busto.

Che cosa raffigura questa scena? Alcuni studiosi, come l'Allegranza ed il Dozio, hanno pensato alla rappresentazione di Cristo fra i Dottori; il Garrucci ed il Barbier de Montault alla raffigurazione del discorso sulla Montagna; il Clausse ad una scena di giudizio finale; lo Schuster alla « *Traditio Legis* »; il Bettini alla « *Maiestas Domini* ».

Noi seguiamo l'interpretazione del Leclercq e del Cecchelli, i quali hanno invece scorto nella composizione la raffigurazione del « Magistero di Cristo ».

Il Salvatore infatti qui non è presentato nell'atto di consegnare la legge, bensì nell'atto di presentarla o meglio d'insegnarla. Egli alza il braccio destro con un gesto che è assai vicino a quello di Cristo nei mosaici tessalonicesi di Hosios David.

Quest'interpretazione sembra trovare una conferma nella presenza di quei quadratini staccati l'uno dall'altro, che, in linee sovrapposte, compaiono nel *volumen* tenuto parzialmente svolto da Cristo. Questi quadratini corrispondono certamente, anche se in maniera piuttosto approssimativa, ai caratteri delle lettere ebraiche che sono riscontrabili in alcuni mosaici del secondo

quarto del V secolo, come per esempio nel *codex* tenuto aperto da S. Lorenzo nella lunetta ricavata nella parete terminale del c.d. Mausoleo di Galla Placidia a Ravenna, in quello sorretto dalla personificazione della *Ecclesia ex circumcisione* in S. Sabina a Roma ed in quello che regge S. Pietro nei mosaici sistini al sommo dell'arco trionfale di S. Maria Maggiore pure a Roma.

Ad ogni modo è da rilevare che la scena di « *traditio* » va esclusa, anche perché uno degli Apostoli vicini al Salvatore non è rappresentato nell'atto di ricevere la Legge, come invece si riscontra in analoghe scene raffigurate nei mosaici del Mausoleo di Costantina a Roma, del Battistero di S. Giovanni in Fonte a Napoli, nonché in alcuni sarcofagi ravennati della fine del IX secolo o dei primi decenni del V.

La scena del nostro mosaico è dunque quella di Cristo docente, la quale si ritrova in varie raffigurazioni d'età paleocristiana, a cominciare da quella d'un affresco della catacomba dei Giordani a Roma (attribuito dallo Josi (1) al III secolo, ma meglio dal De Wit (2) ai primi anni del IV) fino a quelle di altre pitture cimiteriali, nonché a quelle che caratterizzano le fronti di alcuni sarcofagi romani e gallici della fine del IV secolo.

È da osservare come nel mosaico di S. Aquilino la figura di Cristo grandeggi in maniera alquanto palese rispetto a quelle degli Apostoli, dato che le sovrasta di tutto il busto, e come il luminosissimo suo nimbo, che spicca con tessere bianche sul fondo d'oro — e che è del tutto originale e non « *molto probabilmente rifatto* », come ha scritto il Leclercq — sembra accentuare l'idea che Egli è veramente la *lux mundi*.

I mosaici dell'abside sinistra

Avanzi di decorazione musiva restano ancora nella seconda abside semicircolare che, entrando nell'aula ottagona di S. Aquilino, è la seconda a sinistra (fig. 8).

Qui, nella parte inferiore della conca, sono conservate due larghe zone che, partendo a breve distanza dalle rispettive estremità di sinistra e di destra, s'interrompono proprio al centro lasciando un ampio spazio vuoto che, completato ad affresco

(1) E. Josi, in « Rivista di Archeologia Cristiana », 1928, pp. 193-96.
(2) De Wit, *Spätrömische Bildnismalereien*, Berlin 1938, p. 45.

Fig. 8 — *Milano* - S. Aquilino: mosaico del catino absidale di sinistra.

anche nella parte superiore nel sec. XVII o XVIII, è stato lodevolmente tolto in occasione degli ultimi restauri. Durante questa rimozione il sottostante arriccio di supporto ha rivelato tracce delle c.d. sinopie (che erano state delineate con la punta del pennello), sicché queste ci servono a stabilire quella che dovrebbe essere stata l'originaria composizione musiva.

Anche questo catino absidale era circondato, a guisa di cornice, da una larga fascia di color indaco intenso: ne rimangono due tratti di quella inferiore che presenta, racchiusa fra due bianche linee continue, correnti una in alto ed una in basso, due serie sovrapposte di cerchi aurei tangenti, esattamente sfalsate — come si riscontra in un analogo motivo d'una cornice nei mosaici della volta anulare del Mausoleo di Costantina a Roma — sicché si determinano delle ellissi accostate, entro lo spazio di ciascuna delle quali c'è un corto bastoncino a terminazioni divaricate, questa volta però disposte verticalmente.

La zona musiva superstite del settore di sinistra, osservando la composizione, presenta sullo sfondo delle rocce a gradoni basaltici, dall'alto della prima delle quali una cascata d'acqua si

riversa in basso, dove forma una riviera o meglio un laghetto, dato che sembra circoscritta entro breve spazio. Sul prato, costellato di fiori e di ciuffi d'erbe, avanza verso destra o sta per arrestarsi un giovane pastore dai folti capelli castani. Vestito d'una bianca tunica corta clavata (*exomis*) cinta alla vita ed ornata di galloni (*segmenta*) alle estremità delle maniche, egli porta sulle spalle una mantellina (*alicula*) color ametista scura, fornita di cappuccio (*cucullus*). Le gambe del pastore sono avvolte dalle *fasciae crurales* ed i suoi piedi calzano i sandali. Con la sinistra regge un bastoncello (e non certo un flauto, come ha scritto il Wilpert) e coll'indice della mano destra alzata indica l'alto, dove pure è diretto il suo volto, dal quale sembra evincere un senso di stupore. In basso, ai suoi piedi, sono, una per parte, due pecorelle dal vello color cenerognolo, intente a brucare (fig. 9).

Più avanti, a breve distanza, rimane parte della figura d'un personaggio vestito come il primo, ma con in testa un copricapo grigio caratterizzato da una corta falda e dal sottogola: questa particolarità ha fatto pensare che si tratti piuttosto d'un viandante anziché d'un pastore. Anche questo personaggio ha il volto diretto verso l'alto, verso cui doveva dirigersi pure l'avambraccio destro che ora non è conservato a causa della frattura del mosaico.

La parte inferiore delle sue gambe non si vede, essendo esse nascoste da una balza del terreno leggermente ondulato.

Anche l'altro settore musivo conservato, ossia quello di destra guardando il catino absidale, presenta sullo sfondo un tipico, tormentato scenario di rocce, che si configurano in una serie molto accostata di monti che al centro, in basso, si risolvono in digradanti larghi gradini petrosi dal profilo disuguale. Proprio su di essi se ne sta in riposo, semisdraiato con le gambe incrociate, un pastore, il cui braccio destro è ricondotto dietro la testa, come si riscontra nell'arte pagana nelle figure di Arianna addormentata e nell'arte cristiana nelle immagini di Giona sotto la pergola (fig. 10).

Questo pastore indossa tunica bianca con clavi marroni e mantellina bluastra. Il suo volto è diretto in basso e sembra guardare la cascata d'acqua che all'estremità della composizione, ricadendo da una balza forma un ruscello. Con la destra egli tiene un oggetto che è stato variamente identificato. Il Garrucci infatti l'ha preso per un bastone, il Toesca per una *mappula*,

Fig. 9 — *Milano* - S. Aquilino presso S. Lorenzo: particolare della scena pastorale.

il Wilpert, la Van Berchem con il Clouzot ed il Leclercq per un flauto, il Cecchelli per un *volumen* arrotolato. A nostro parere tale oggetto non è altro che una zampogna (*syrinx*). La sua forma infatti è quella che corrisponde a tale strumento musicale, come è dato riscontrare nella figura del Buon Pastore nei mosaici dell'aula cultuale nord di Aquileia e nelle figure sdraiate di pastori rappresentati su alcuni sarcofagi romani.

Dinanzi al pastore sdraiato stanno alcuni animali: una bianca pecorella (alla quale manca ora la testa) e, più in basso, una piccola vacca, che sta per abbeverarsi, seguita da un vitellino.

La parte alta, ma alquanto più ridotta della superficie musiva si proietta su un fondo aureo solcato da striature di nubi: su di essi balzano, con vivace movimento, alcuni cavalli, di cui purtroppo resta soltanto la parte anteriore.

Fortunatamente la parte del catino absidale, ora priva di mosaico, ha conservato lo strato di malta su cui, prima del tessellamento, il mosaicista aveva tracciato col pennello le linee sommarie ed essenziali (oggi rinforzate di colore), che dovevan servirgli di guida per la trasposizione musiva.

È così che, in séguito a questa scoperta, siamo in grado di affermare — anche se rimangono poche tracce — che presso i tre animali del settore di destra doveva esser raffigurato un altro pastore e che in alto, al limite della zona terrestre, oltre l'orizzonte (indicato da tre linee continue sovrapposte) era lanciata a corsa per l'etere una quadriga, su cui stava eretta una figura. Sulla malta inoltre è rimasto anche il disegno d'una ruota del carro che, con direzione orizzontale, passava al di sopra delle nubi.

Quale scena dunque fu raffigurata in questa composizione? Dato il cattivo stato di conservazione del mosaico, gli studiosi hanno formulato varie ipotesi.

Il Dozio — seguito nel secolo scorso dal De Dartein ed in questo dal Romussi — pensò, tratto forse in inganno dal completamento pittorico, al martirio di S. Genesio; il Garrucci ritenne di vedervi espressa la storia di Giuseppe ebreo in visita ai fratelli; il Cavalcaselle ed il Crowe vi vollero scorgere il sacrificio di Abramo, mentre il Clausse, il Müntz ed il Muratoff furono dell'opinione di riconoscervi la raffigurazione dell'annuncio della nascita di Cristo ai pastori da parte dell'Angelo. Il Davin poi pensò all'episodio di Rachele che passa il gregge a Giacobbe.

Fig. 10 — *Milano* - S. Aquilino presso S. Lorenzo: particolare della scena pastorale.

Per l'interpretazione d'una semplice scena pastorale si sono schierati il Toesca, il Wulff, il Mâle, il Wilpert, la Van Berchem con il Clouzot ed il Bettini. Il Leclercq ha pensato anch'egli a tale raffigurazione, senza pur tuttavia escludere che possa anche trattarsi di quella del ratto di Elia. Questa nel 1940 è stata sostenuta soprattutto dal Card. Schuster ed essa è stata accolta dalla Tea, dal Lazarev ed in parte anche dal Volbach. Il Cecchelli pure l'ha condivisa, anche se non ha ritenuto di escludere definitivamente quella della scena semplicemente pastorale. Lo Schuster dunque, ricollegandosi al Libro dei Re ha ampiamente illustrato come la scena raffiguri Elia rapito al cielo su un cocchio dalle rive del Giordano. Il personaggio con il copricapo a falde sarebbe, a suo giudizio, da individuare con Eliseo, raffigurato nel momento di tendere in alto le braccia per afferrare il pallio del Profeta. Recentemente il Grabar (*Cahiers Archéologiques,* IX, 1957, pp. 346-8) ha voluto scorgere nella scena la rappresentazione di Cristo sul carro.

Fra tutte queste ipotesi, due a noi sembra che siano le più probabili: quella della raffigurazione d'una scena pastorale o quella del ratto di Elia.

Per sostenere la prima il Wilpert si è basato su un confronto con una miniatura del « Virgilio Vaticano » e nella sua monumentale opera sui mosaici ne ha presentato addirittura una ricomposizione grafica (I, p. 265, fig. 78).

Di per sé la cosa potrebbe anche ammettersi, soprattutto se teniamo presente che nell'atrio del Battistero Lateranense a Roma l'abside di sinistra fino al sec. XVI ebbe nel suo catino delineati in mosaico (sec. V) — come è testimoniato dal Panvinio e da due disegni lasciatici dal Ciacconio — soltanto quattro pastori sorveglianti il gregge.

Queste scene pastorali, pur essendo di carattere generico idilliaco, potrebbero però interpretarsi come un'allusione alla quiete paradisiaca, confortandoci in ciò l'espressione « *in locum pasquae me conlocavit* » del Salmo XXII.

L'altra ipotesi, quella del ratto di Elia, trova nell'arte paleocristiana vari esempi. Uno dei più calzanti è un affresco del Cimitero di Domitilla a Roma (Wilpert, *Pitture,* tav. 230-2) della seconda metà del IV secolo, in cui Elia è raffigurato appunto su una quadriga innalzantesi verso il cielo e mentre getta il suo mantello ad Eliseo, al cui fianco si trova un personaggio con tunica corta, il quale addita i cavalli.

Tralasciando il riferimento ad altre raffigurazioni, è bene però, a questo proposito, non passar sotto silenzio che nel fianco sinistro del sarcofago conservato sotto il pulpito medievale della chiesa di S. Ambrogio a Milano è raffigurato proprio il ratto di Elia, così come del resto si riscontra in vari altri sarcofagi romani della stessa epoca, ossia della fine del IV secolo.

Né deve dimenticarsi che S. Ambrogio dovette far raffigurare tale scena anche nella *Basilica Martyrum* (= Basilica Ambrosiana), dato che di essa ce ne è stato tramandato il *titulus*, ossia la didascalia, nel seguente distico:

Helias ascendit equos currusque volantes
raptus in aetheriam meritis coelestibus aulam.

È altresì da notare come questa raffigurazione, fra l'altro, possa trovare altrettanto bene la sua collocazione sia in un edificio battisteriale, sia in un mausoleo, funzioni queste che gli studiosi hanno appunto variamente ipotizzato per il S. Aquilino.

Infatti se S. Ambrogio riconobbe in Elia il simbolo del battesimo (*tipum baptismatis demonstravit Helias et coelum aperuit... Helias qui raptus est curru, et vos potestis ascendere si sacramenti gratiam consequamini*), non c'è dubbio però che la scena fu raffigurata nel IV secolo su monumenti di carattere funerario come affreschi cimiteriali e sarcofagi, alludendo forse alla *migratio ad Dominum* del defunto, come si ricava da un'invocazione della « *Commendatio animae* »: *Libera, Domine, animam servi tui, sicut liberasti Heliam... mortis mundi.*

D'altra parte non dobbiamo meravigliarci se Elia fu considerato sia come simbolo sepolcrale, sia come simbolo battesimale, giacché come chi muore passa dalla vita peccaminosa di questo mondo alla vera vita, così chi riceve il sacramento del battesimo fa morire — per avvalerci di un'espressione di S. Paolo — l'uomo vecchio e fa nascere l'uomo nuovo.

Tuttavia, dato che il cocchio che sorvola in alto non era in posizione ascendente, bensì semplicemente orizzontale, noi ci sentiamo più propensi ad accogliere l'ipotesi che la composizione raffigurasse una scena idilliaca di carattere bucolico con il passaggio, in alto, del carro del sole, come del resto si vede in un affresco cimiteriale romano della Catacomba di Callisto (Wilpert, *Pitture*, tav. 236), nel quale, fra l'altro, compaiono due sorgenti simmetriche, dei pastori ed il gregge.

Per quanto riguarda l'ipotesi del Grabar che sulla quadriga del mosaico di S. Aquilino fosse raffigurato in piedi Cristo-Sole, dopo la scoperta di quello del III secolo sulla volta del Mausoleo dei Giulii ritornato in luce sotto le Grotte Vaticane, potremmo anche ammetterlo, ma rimaniamo assai perplessi, anche se sarebbe assai seducente ravvisare in S. Aquilino da una parte Cristo docente fra i suoi discepoli e dall'altra Cristo, *Sol Salutis* che assicura loro la felicità d'un soggiorno sereno.

Cronologia dei mosaici

Quale è la cronologia dei mosaici dell'atrio e dell'ottagono di S. Aquilino? Di per sé, trattandosi di due ambienti facenti parte d'un unico complesso si dovrebbe pensare che non vi debba essere un divario di tempo, nel senso che la decorazione si dovrebbe logicamente ritenere attuata pressoché contemporaneamente e magari prima quella dell'ottagono, che era l'ambiente principale e subito dopo quella dell'atrio.

Senonché lo stile fra i mosaici dei due vani si rivela diverso e si sarebbe quasi spinti ad attribuire quelli dell'atrio ad un'età un po' anteriore a quelli dell'ottagono, sebbene ciò contrasti coll'opinione del Cecchelli che pensa agli anni 360-370 per i mosaici dell'ottagono ed agli anni 374-397 per quello dell'atrio. Ma dove abbiamo gli esatti termini di confronto per ambedue?

D'altra parte, anche ammesse queste differenze di maniera, come si fa a non attribuirle eventualmente a due maestranze distinte, seguaci di tradizioni diverse, ma operose nello stesso periodo di tempo? Forse che una ben chiara differenza non si avverte anche nei mosaici del presbiterio e dell'abside di S. Vitale di Ravenna, che risalgono invece ambedue agli anni di poco anteriori alla metà del VI secolo?

Secondo gli studiosi avremmo questa datazione:

Mosaici dell'ottagono

IV sec.: Toesca - Van Berchem e Clouzot - Schuster e Cecchelli (che specifica il periodo 360-370).
fine del IV - inizi del V sec.: Bettini - Lazarev.
V sec.: Ratti - Clausse - Ricci - Toesca - Muratoff - Grabar.
fine del V sec.: Toesca.
V sec. o, al più, VI: Leclercq.

IV sec.: Bettini - Galassi.
Schuster - Cecchelli e Lazarev precisano il periodo 374-397 corrispondente all'episcopato di S. Ambrogio.
Inizi del V sec.: Chierici - Verzone.
V sec.: De' Capitani d'Arzago.

Si ha l'impressione che i mosaici dell'atrio — in considerazione specialmente della vigorosa struttura delle teste dei Patriarchi e del fondo grigiastro o blu intenso su cui si proiettano — siano piuttosto legati alla tradizione artistica romana.

I mosaici dell'ottagono invece sembrano denunciare un'intonazione più orientaleggiante, come si rileva 1°) dal seducente paesaggio ellenistico che si modula in varie tonalità cromatiche; 2°) dalle fattezze giovanili del Cristo in mezzo al *Collegium Apostolorum* — il cui tipo del volto apollineo si ricollega, tramite il concetto « del bello e del buono » all'idealizzazione greca — e 3°) soprattutto, nel fondo estesamente e precocemente aureo della scena, che viene così ad essere ambientata in una atmosfera ultraterrena.

Ma nonostante quanto è stato sopra detto noi siamo tuttavia propensi a ritenere i mosaici dei due ambienti di S. Aquilino della stessa età ed a riportarli a circa la fine del IV secolo o gli inizi del V. Ci sembra infatti che nel mosaico del magistero di Cristo il *chrismon* racchiuso nel nimbo dietro alla testa del Redentore possa trovare un confronto nel « *signum Christi* » che, in funzione protettiva, si staglia entro il nimbo di cui è cinta la testa d'un Imperatore del IV secolo nel *missorium* (o per altri coppa di largizioni) di Ginevra, attribuito dal Delbrueck a Valentiniano I (364-375) e dal Weigand invece a Valentiniano II (382-392); che il *chrismon* affiancato dalle lettere A ed ω possa confrontarsi con lo stesso motivo iscritto nel nimbo attorno alla testa di Cristo, figurato su uno dei fianchi del sarcofago detto della « Traditio Legis » del Museo Nazionale di Ravenna, comunemente assegnato alla fine del IV secolo.

Anche il fatto che gli apostoli siano stati rappresentati privi di nimbo e in uno schieramento che ha voluto evitare una troppo rigida e convenzionale simmetria ci induce a considerare i nostri mosaici dovuti a *pictores imaginarii* diversi, ma tutti operosi, al più tardi, verso i primi anni del V secolo.

GIUSEPPE BOVINI

BASILICA VIRGINUM o SAN SIMPLICIANO DI MILANO

La necropoli ed il cimitero presso Porta Comasina

Nella zona nord di Milano, immediatamente fuori Porta Comasina — così detta perché da essa usciva la via diretta a *Comum* — si sviluppò una necropoli pagana (che fra l'altro si è rivelata ricca di are votive) e poi un cimitero cristiano, come risulta chiaramente da alcune diecine d'iscrizioni funerarie qui rinvenute a partire dal secolo scorso a questi ultimi anni (Cfr. A. Calderini, *Iscrizioni note o poco note della basilica di S. Simpliciano,* in « Rendiconti dell'Istituto Lombardo dell'Accademia di Scienze e Lettere », Milano 1934).

Fra le iscrizioni cristiane tre sono datate al V secolo e più precisamente agli anni 424, 432 e 487:

1) *B(onae) M(emoriae) / hic quies(c)it in pace Rusti / cula qu(a)e vi / xit in saeculo / annis XLIII et m(enses) / VII et dies XIIII / d(e)p(o)s(ita) VII idus / s(e)p(tem)b(res) Castino / v(iro) c(larissimo) cons(ule).*
Flavio Castino fu console nel 424.

2) *B(onae) M(emoriae) / Principia quae fuit in / corpore annon plus m/enus XI. et menses I. ver/go et neofeta in Christo.*
Hic iaciacet (=iacet) Deuteria / cum capete velato qu(a)e / fuit in corpore annos / plus menus XXI et mense(m) / unu(m) post consulatu(m) Bassi / III idus octob(res).

Il consolato di Cesio Basso cadde nel 431. L'epigrafe indica dunque il 14 ottobre dell'anno successivo, ossia del 432. L'espressione « *cum capite velato* » riferita a Deuteria sembra alludere al suo stato di vergine consacrata al Signore.

3) *B(onae) (Memoriae) / hic requiesci(t) / in pace Lauren(ti) / us qui vixi(t) an(nos) V. pl(us) m(inus) LXV dep(ositus) sub d(ie) XV kal(enda)s dec(embre)s Boetio co(nsule).*

Flavio Narsete Boezio — padre di Severino Boezio — fu console nel 487.

Interessante, per il suo formulario, è pure la seguente epigrafe:

B(onae) M(emoriae) / Constantia parvula quae vixit / cum marito an(nos) XXXIII, m(enses) X, d(ies) XVII / d(e)-p(osita) VIIII / k(alendas) maias / Constantia ettiam (sic) *filia d(e)p(osita) / pariter et requiescit ap(ud) / Const(antiam).*

Origine della « Basilica Virginum »

È nell'area di questa zona cimiteriale presso Porta Comasina che sorse l'antica *Basilica Virginum,* successivamente denominata S. Simpliciano dal nome dell'immediato successore di S. Ambrogio nella sede episcopale di Milano (fig. 1).

Le fonti storico-letterarie che attribuiscono l'erezione di questa basilica all'attività edilizia di S. Ambrogio sono alquanto tarde ed è invero singolare che tanto negli scritti del santo Vescovo, quanto nella *Vita Ambrosii* di Paolino diacono (sec. V) non vi sia in merito alcun accenno.

Sul volger del sec. XIII Benzone d'Alessandria così scrisse: « *Ecclesia quae nunc dicitur Sancti Simpliciani fundata fuit ab ipso etiam beato Ambrosio in honorem beatae Mariae et omnium Virginum* ».

La stessa notizia è fornita, poco dopo, da Galvano Flamma: « *Beatus vero Ambrosius dum adhuc in carne viveret fundavit... ecclesiam in honorem beatae Virginis et omnium Virginum, quae modo dicitur Sancti Simpliciani* ».

Successivamente altri eruditi aderirono a quanto asserito da Benzone d'Alessandria e da Galvano Flamma, ma non mancò chi — come per esempio l'Oltrocchi alla fine del sec. XVIII
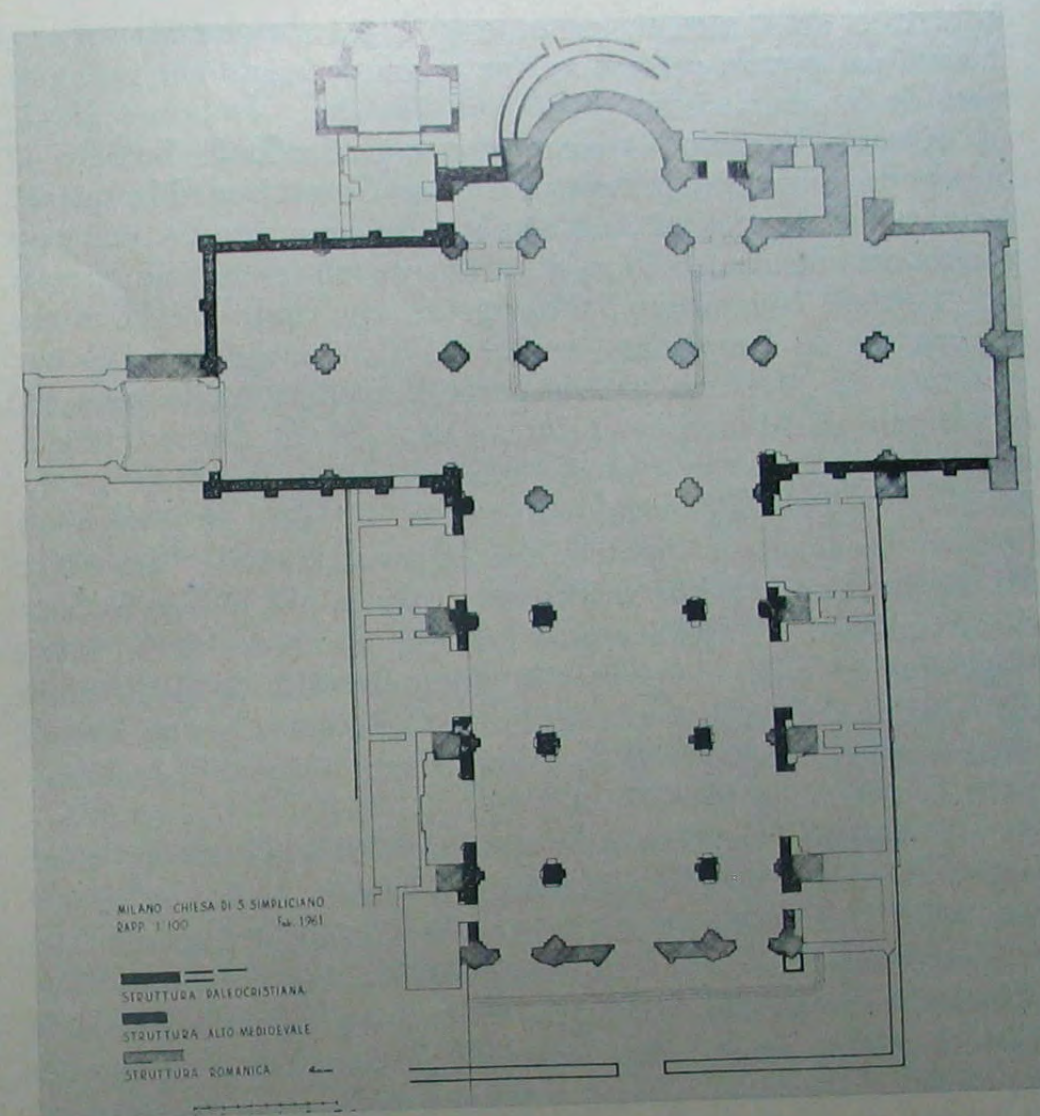
Fig. 1 — *Milano* - Pianta della chiesa di S. Simpliciano.

e recentemente, almeno in un primo tempo, il Calderini — ritenne che fondatore della basilica fosse stato invece S. Simpliciano, il quale, per il fatto appunto d'averla eretta, vi sarebbe stato sepolto ed avrebbe dato il nome al sacro edificio, così come si riscontra per la *Basilica Martyrum* di Milano che fu chiamata *Basilica Ambrosiana* e per la Cattedrale di Ravenna che, pur essendo stata dedicata alla *Anastasis Domini,* fu comunemente detta, dal nome del fondatore, il Vescovo Orso, *Basilica Ursiana.*

Oggi, generalmente, gli studiosi attribuiscono la *Basilica Virginum* a S. Ambrogio. Il Villa invece, seguito dal Mirabella

Roberti e del Traversi, pensa che la costruzione sia stata sì iniziata dal grande presule milanese, ma che sia stata però ultimata da S. Simpliciano.

Questo Vescovo — come attesta Goffredo da Bussero — fu sepolto in *basilica Virginum Portae Comacinae.* Ma quando avvenne tale sepoltura? Subito dopo la sua morte (a. 401) oppure successivamente? Non si hanno in merito notizie precise.

Poiché l'*Itinerarium Salisburgense,* che risale al VII secolo, afferma che S. Simpliciano era deposto in una chiesa del *coemeterium ad Martyres* presso Porta Vercellina, nella zona più occidentale di Milano (« *et ibi in uno angulo sanctus Simplicianus confessor et in una ecclesia in dextera parte ibi pausat Baleria* (= *Valeria*), *mater sanctorum Gervasi et Protasi* »), l'Arslan ha avanzato l'ipotesi che la traslazione del suo corpo dal *coemeterium ad Martyres* fosse avvenuta nel IX secolo dopo che Angilberto II aveva eretto nell'836 la chiesa di S. Maria Maggiore, cosicché, non essendo più necessaria la dedicazione alla Vergine della chiesa presso Porta Comasina, questa, avendo allora accolto le spoglie di S. Simpliciano, ne avrebbe assunto anche la denominazione.

Le *Laudes mediolanensis civitatis* dell'VIII secolo ricordano anch'esse deposti « *circa moenia Victor, Nabor et Maternus, Felix et Eustorgius, Nazarius, Simplicianus, Celsus, Valeria* » e come « *magnus praesul cum duobus sociis Protasio Gervasioque manet et Dionysius Calimerusque* »: Simpliciano sembra però che qui sia ricordato senza un preciso ordine topografico fra i santi che avevan trovato sepoltura nella zona sud-occidentale della città.

È nella *Basilica Virginum* o, forse meglio, nel *martyrium* attiguo alla sua abside, che furon deposte le spoglie di Sisinio, Martirio ed Alessandro, il cui martirio, come scrive Paolino Diacono, avvenne nell'Anaunia (= Val di Non nell'alto Trentino) *post obitum Ambrosii III kalendas iunias sexta ferie nascente*: G.D. Pini (*I santi martiri Sisinio, Martirio, Alessandro,* pp. 39-40) ha riferito quest'indicazione del 29 maggio all'anno 397.

Anche G.P. Puricelli nel sec. XVI ritenne che la *Basilica Virginum* fosse stata eretta da S. Ambrogio: « *Quatuor ille basilicas extra muros urbis Mediolani construxisse fertur: primam beatae Virgini Mariae ceterisque Virginibus quae nunc vocatur sancti Simpliciani...* ». Egli anzi sembra per di più esprimere l'opinione che la *Basilica Virginum* sia stata addirittura la prima chiesa innalzata da S. Ambrogio. Secondo l'Ughelli (Italia Sacra, IV, Venezia, 1719, col. 28) sarebbe stata invece la terza. In merito tuttavia è forse più prudente ritenere che l'enumerazione puricelliana delle quattro basiliche più che ad una precisa pretesa di priorità nel tempo per quanto si riferisce alla *Basilica Virginum* corrisponda piuttosto ad un semplice intento elencativo.

L'ipotesi del Villa

Due argomenti fatti presenti dal Villa per l'attribuzione della *Basilica Virginum* a S. Ambrogio sono dati dalle due seguenti osservazioni:

1) che dagli scritti del Santo Vescovo si rileva chiaramente quanto a lui sia stato a cuore il tema della verginità, cosicché frequenti furono le sue esortazioni alle fanciulle a prendere come modello Maria (cfr. gli scritti: *De Virginibus; De Virginitate; De institutione Virginis; Exhortatio virginitatis,* etc.). Pertanto l'intitolazione della chiesa alla Madonna ed a tutte le Vergini si inquadrerebbe bene nel pensiero ambrosiano ed anzi verrebbe a completare e concludere il programma edilizio di S. Ambrogio dopo che egli aveva già innalzato tre chiese, ossia quelle in onore del Salvatore, degli Apostoli e dei Martiri;

2) la distribuzione urbanistica delle basiliche ambrosiane non sembrerebbe esser stata soltanto casuale, bensì scaturita nella mente del Santo da un desiderio di un nesso dottrinale logico e ben preciso, quello cioè di voler quasi circondare l'abitato come d'un baluardo di santità. Ora, poiché la basilica del Salvatore era sorta nella parte orientale, quella degli Apostoli nella zona meridionale e quella dei Martiri nella parte occidentale, evidentemente per colmare la lacuna fino ad allora formatasi nella direzione dei vari punti cardinali sarebbe stato necessario far sorgere una nuova costruzione sacra nella zona settentrionale: ciò S. Ambrogio avrebbe deliberatamente fatto coll'innalzare appunto nella zona nord di Milano la *Basilica Virginum.*

Queste osservazioni del Villa non costituiscono certo delle argomentazioni apodittiche, tuttavia non si può non prenderle in considerazione, perché ci sembra giustificabile procedere verso qualche convinzione anche in base a qualche pur tenue indizio.

Come si presentava l'edificio fino al 1944

Sino ad ancora il 1942 gli studiosi erano quasi del tutto concordi nel ritenere che la costruzione paleocristiana della *Basilica Virginum* avesse ceduto il posto — come scriveva in tale anno il Verzone — ad una struttura d'età romanica — durante la quale la copertura in legno dell'edificio dovette esser sostituita da volte a crociera — dato che in essa, a suo giudizio, non si scorgevano murature anteriori al sec. XII, ossia alla ricostruzione avvenuta dopo gli incendi del 1071 e del 1075.

Il Verzone tuttavia, a causa del rinvenimento nel secolo scorso fra i materiali componenti muri demoliti, di alcune tegole con bolli del VII secolo recanti i nomi di Agilulfo e di Adaloaldo († GL. DOMN... AGILVLF. ET ADIWALD. FIER.... AEC PR), nonché della constatata presenza di tubi fittili foggiati « a siringa », completamente estranei alla tecnica romanica, nel rinfianco del catino absidale, avanzò l'ipotesi che l'antica chiesa di S. Simpliciano fosse stata « costruita o rimaneggiata al tempo di Agilulfo » e dubitò che gli attuali muri calcassero, specie nell'ambito del transetto, le antiche fondamenta, tanto più che, a suo parere, la planimetria della basilica « con le braccia molto espanse ricorda le "aule a croce" dei tempi cristiani che non le chiese romaniche, le quali in genere hanno transetto poco sviluppato », contrastando così coll'opinione di O. Stiehl (*Der Backsteinbau romanischer Zeit,* Leipzig, 1898, p. 8) che aveva ravvisato invece nel transetto un'aggiunta seriore rispetto alla basilica romanica.

Qualche dubbio sulla asserita struttura romanica della chiesa avanzò nel 1917 A. Kingsley Porter (*Lombard Architecture,* New Haven, 1917, II, p. 656), avendo egli notato come mancassero di ogni carattere tipico di tale epoca le grandi arcate cieche del fianco sud della basilica.

Le indagini di Edoardo Arslan

Nel 1944 Edoardo Arslan, mentre stava compiendo degli studi sull'arte romanica lombarda, volle accertarsi mediante una indagine diretta e ravvicinata delle strutture murarie della chiesa e del modo con cui legavano fra loro. Poté allora constatare che le grandi finestre che si aprivano nei muri perimetrali di nord e di sud della basilica risalivano senz'altro all'età paleocristiana.

Tali finestroni, che col tempo erano stati occlusi, erano visibili dall'interno specie nella ghiera di mattoni disposti a raggera, alternati a grossi giunti di malta signina e contornati da un doppio bardellone in laterizio. Non erano invece visibili dall'esterno, perché sul lato meridionale erano nascosti da uno strato d'intonaco e su quello settentrionale da uno schermo di muratura occultante anche le arcate cieche in cui erano iscritti.

Le indagini esplorative allora furono proseguite e dopo numerosi saggi l'Arslan giunse alla conclusione che praticamente lo schema cruciforme della basilica era quello risalente all'età paleocristiana e che la muratura delle pareti della vasta aula longitudinale e del braccio nord del transetto era ancora quella originaria (era cioè strutturata ad « *opus listatum* », ossia con ricorsi di mattoni disposti alternativamente orizzontalmente ed « a spinapesce ») dalle fondazioni sino alla banchina del tetto, ovvero per tutto il suo alzato, complessivamente non inferiore a m 22.

Si tratta d'una struttura che s'incontra in altre costruzioni ambrosiane, come per esempio nella *Basilica Apostolorum*: i giunti della malta fra i vari corsi di mattoni oscillano tra i quattro centimetri e mezzo ed i cinque.

Struttura della basilica

L'attuale basilica di S. Simpliciano presenta oggi una facciata romanica — restaurata nel secolo scorso dal Maciachini — i cui rossi mattoni sono separati da sottili letti di calce.

L'edificio è internamente diviso in tre navate da coppie di pilastri e s'articola lungo i muri perimetrali in una serie di cappelle che vi si innestarono a partire dal sec. XV.

Lunga m 56.70 (comprendendo l'ambito absidale più di m 63) e larga m 21.70, la chiesa si espandeva fin dall'origine nei bracci trasversali, che aggettavano per m 16.8 e raggiungevano un'ampiezza di ben 18 metri, ricoprendo ciascuno una superficie di mq. 300. Successivamente anche questi bracci furono bipartiti mediante un filare di pilastri.

L'esame del braccio meridionale del transetto ha rivelato una omogenea struttura romanica ad eccezione della parte iniziale per circa 1 metro.

La superficie occupata dalla basilica primitiva si può calcolare in circa mq. 2015.

Sembra che l'aula mononave dell'edificio paleocristiano sia stata tripartita già verso il VII secolo, al tempo dei Re Longobardi, quando la basilica — a giudizio del Bognetti e del Chierici — sarebbe stata Cattedrale di Milano e quando — come osserva il Mirabella Roberti — in seguito a vasti incendi dovette esser rinnovata la copertura, ma non si poteva più disporre di travi lunghe più di 22 metri.

Le finestre originarie dell'aula — che aveva un grande respiro spaziale, perché più alta di m 20 e perché coperta a capriate o con cassettonato — hanno una luce di m 4.80 x 2.15. Di ancor maggiore ampiezza erano quelle del transetto, come dimostrano le finestre rimesse in luce nel braccio settentrionale (fig. 2). In una di queste finestre si sono ritrovate anche tracce d'un originario serramento in legno.

La struttura esterna riportata in luce a partire dal 1958, allorché fu abbattuto un magazzino fino ad allora aderente al fianco meridionale, si caratterizzava per la serie di pilastri che la contraffortavano e che, oltre ad avere la funzione d'irrobustire i muri, avevano anche quella di scandirli con un ritmo largo e solenne come — secondo il parere del Cagiano De Azevedo — nell'aula palatina di Treviri o — come ha recentemente proposto il Mirabella Roberti (*L'edificio romano del Patriarcato, supposto Palazzo Imperiale di Aquileia* in « Aquileia Nostra », 36, 1965, col. 45-78) — in un ritmo che ancor prima era già noto in Val Padana da Milano ad Aquileia fin dall'età di Massimiano.

Nel 1946-1947 nell'angolo nord-ovest del braccio settentrionale del transetto si rinvennero, a m 1.80 di profondità dal livello attuale, gli elementi di fondazione della basilica, che sono risultati analoghi a quelli di altre costruzioni tardo-romane e paleocristiane di Milano, in quanto costituite da un conglomerato di ciottoli di varie dimensioni legati da solida malta signina.

Nel 1957, ad oriente dell'attuale abside, furono riportate alla luce le fondamenta in conglomerato ed in ricorsi di mattoni dell'abside paleocristiana: essa era semicircolare anche all'esterno ed era rinforzata da due contrafforti, al pari di quella della *Basilica Nova*. Il Mirabella Roberti ha avanzato l'ipotesi che nel semicilindro dell'abside si aprisse un duplice ordine di finestre come appunto si riscontra nell'abside della Basilica Palatina di Treviri: ma mentre in questa le finestre sono quattro per ogni ordine, in S. Simpliciano dovettero essere probabilmente tre.

Fig. 2 — *Milano* - Chiesa di S. Simpliciano: particolare del transetto settentrionale.

(È da questa chiesa milanese che — secondo il Mirabella Roberti — deriverebbe la sovrapposizione di finestre che fu attuata nell'abside della basilica di S. Giovanni a Castelseprio).

Il nartece ad U accertato dal Mirabella Roberti

Nel 1960-1961 il Mirabella Roberti volle accertarsi se l'antica facciata della chiesa correva sull'allineamento di quella romanica oppure non fosse, come qualcuno riteneva (per esempio il Calderini), in posizione più avanzata.

Egli poté allora assicurarsi, avendone rintracciate le fondamenta, che la facciata paleocristiana correva esattamente sul filo di quella romanica e rimise altresì in luce un'altra struttura. Accertò infatti che a m 7 dalla facciata c'era parallelo un muro antico che è risultato essere quello del prospetto del nartece, la cui esistenza era del resto attestata dalle fonti. Il Puccinelli (*Zodiaco della chiesa milanese,* Milano, 1650, p. 48) infatti parla de « li portici davanti la facciata con sotto le tombe di vari personaggi ».

Il muro delimitante la fronte del nartece, che ha un'ampia apertura proprio in asse coll'ingresso della chiesa, si estendeva oltre i limiti dei muri perimetrali della grande aula e, svoltando ad U con due angoli retti, raggiungeva i bracci del transetto, formando due ampi vani o deambulatori di contorno lungo i fianchi esterni della chiesa in corrispondenza dell'ambito delle attuali cappelle. È probabile che questi due ambulacri potessero essere destinati, come attesta S. Paolino da Nola per le basiliche di Cimitile, agli oranti ed ai meditanti. Dovettero comunque avere una funzione liturgica. Il Mirabella Roberti ha pensato ai penitenti, i quali « non potevano entrare nell'aula, ma potevano partecipare, per esempio, ai cori, di cui S. Ambrogio era stato così entusiasta animatore ».

La presenza di questo nartece direttamente innestantesi nei due ambulacri fiancheggiante l'aula mononave si ritrova, anche se in proporzioni più ridotte nella *Basilica Apostolorum* di Como, nella chiesa di St. Peter in Holz presso Spittal in Austria e, recentissimamente, è stata pure riconosciuta in un ampliamento effettuato nel VI secolo nella basilica trovata a Ravenna a 2 km a sud di S. Apollinare in Classe.

L'interpretazione della struttura spaziale del Cagiano de Azevedo

Il Cagiano de Azevedo ha cercato di mettere in risalto — in contrasto con quanto rilevato dal Sedlmayr, che vedeva la chiesa improntata ad una chiara forma a croce — che il costruttore della *Basilica Virginum* volle porre soprattutto l'accento sull'unicità dell'aula. Quest'ampio vano rettangolare costituirebbe, secondo il Cagiano De Azevedo, l'essenza stessa dell'edificio. Esso infatti — a detta del citato studioso — « ha una prevalenza assoluta sui vani che in esso si inseriscono, cioè i due laterali quadrangolari e l'abside semicircolare. La cosa è evidente in pianta, lo è ancor più nell'alzato. Le pareti dell'aula quando si interrompono per dare luogo agli ambienti laterali, non cessano all'incrocio con i muri periferici di questi, ma proseguono alquanto restringendo l'ampiezza del vano di apertura verso gli ambienti aggiunti. Del pari l'abside non inizia la sua inflessione sul filo delle pareti laterali, ma interrompe con la sua curva l'andamento della parete di fondo. In alzato è da notare come gli ambienti rettangolari annessi abbiano un'altezza inferiore dell'aula e quindi come anche per questo aspetto volumetrico si distinguono nettamente da essa. Come se ciò non bastasse anche le finestre, su una sola fila anziché su due come nell'aula, accentuano il carattere accessorio di questi vani ».

Il Cagiano De Azevedo si domanda quindi se a questi ambienti competa il nome — e col nome il riconoscimento funzionale — di transetto o se invece non siano anch'essi, secondo la dizione di S. Paolino da Nola, dei *secretaria* o dei *cubicola.*

Il grande respiro spaziale e la maestosità che dovette avere la *Basilica Virginum* — e di cui possiamo farcene un'idea abbastanza precisa, poiché l'edificio, oltre che nella pianta, ci è fortunatamente pervenuto anche nell'alzato, ad eccezione della facciata, dell'abside e del braccio meridionale del transetto — presenta indubbiamente delle analogie con la grande aula basilicale d'età costantiniana del Palazzo Imperiale di Treviri, nella quale S. Ambrogio (che fra l'altro era nato proprio a Treviri) aveva parlato almeno due volte in occasione di alcune ambascerie esplicate nei riguardi dell'Imperatore Massimino.

Sono infatti da notare — come ha osservato il Cagiano De Azevedo — varie importanti somiglianze fra le due costruzioni, come per esempio lo spiccato verticalismo messo in risalto dal susseguirsi delle alte, salde contraffortature esterne,

i grandi soffitti piani, probabilmente cassettonati, la duplice serie di finestre della navata e l'abside che, per aprirsi sulla parete di fondo, sembra artificiosamente prolungare la prospettiva interna.

Per questa serie di parallelismi il Cagiano De Azevedo ritiene che l'architettura di S. Simpliciano dipenda da quella dell'aula basilicale palatina di Treviri, che è anteriore ad essa di solo sette od otto decenni. Anzi, a suo giudizio, la correlazione fra i due monumenti sarebbe stata deliberatamente voluta proprio da S. Ambrogio per affermare che se era giusto che l'Imperatore esplicasse la sua autorità nell'aula palatina, il Vescovo, da parte sua, avrebbe dovuto esercitare la supremazia derivantegli per mandato divino nell'aula basilicale dell'edificio di culto.

È così che il Cagiano De Azevedo conclude affermando che la somiglianza, per non dire l'identità, fra la *Basilica Virginum* di Milano e la Basilica di Treviri, si debba interpretare come una risposta indiretta del Vescovo all'Imperatore, cioè coll'attribuire a Cristo i segni esteriori del potere regale e quasi parlando — come tanto piaceva a S. Ambrogio — *per speculum et in aenigmate,* la costruzione della *Basilica Virginum* potrebbe quasi considerarsi « la trasposizione in monumento dell'affermazione contenuta nel *Sermo contra Auxentium*: « *Sed in consistorio non reus solet Christus esse, sed iudex* ».

Il sacello cruciforme presso la « Basilica Virginum »

Proprio a nord dell'abside della chiesa di S. Simpliciano s'erge un piccolo sacello cruciforme che il Calderini in un primo tempo ed il Baroni ritennero essere stata la primitiva *Basilica Virginum* eretta da S. Ambrogio. Il successore di questi poi, S. Simpliciano, avrebbe sostituito questa modesta costruzione con un'altra di assai più ampio respiro spaziale al fine d'accoglіervi le venerate spoglie dei Martiri dell'Anaunia Sisinio, Martirio ed Alessandro, i quali il 29 maggio del 397 « *Martyrii coronam* » — come scrisse Paolino diacono — « *adepti sunt* ».

Sino a che nel 1957 non furono eseguiti i lavori che hanno dato un nuovo volto alla Basilica di S. Simpliciano chiarendo definitivamente la cronologia della costruzione primitiva, l'antico sacello era servito da sagrestia alla grande chiesa. Col volger del tempo inoltre aveva subito vari rimaneggiamenti ed era rimasto inglobato in una costruzione a tre piani.

Struttura dell'edificio

Si tratta d'un piccolo ambiente cruciforme a tre bracci, la cui planimetria — come ha messo in evidenza il Traversi — trova dei precedenti in Asia Minore. Esso è coperto con volte a botte sia sull'odierno asse principale, sia sui bracci trasversali. Quest'ultime risultano impostate ad un'altezza inferiore rispetto a quella della volta longitudinale, cosicché non combaciano fra loro. Sui fianchi della volta si sono notate — a quanto informa il Mirabella Roberti — « delle grandi anfore destinate a reggere la copertura perduta ».

L'abside, di forma semicircolare, è — come quella del sacello di San Vittore in Ciel d'oro — rinforzata esternamente da due lesene. Il suo giro s'innesta direttamente ai muri del transetto determinando all'inizio un leggero restringimento.

La muratura — come ha osservato il Verzone — è costituita in certe zone dell'abside e nello spigolo settentrionale del transetto « da mattoni del tipo romano disposti in corsi non perfettamente orizzontali fra letti di malta di 3 cm di spessore: altrove vi sono ciottoli collocati disordinatamente con accenno di disposizione a spina pesce ».

L'intonaco originario esterno — come è dato riscontrare specialmente nei contrafforti dell'abside — era signino, costituito cioè da un impasto che, come nel S. Lorenzo, aveva utilizzato il cocciopesto, il quale gli aveva conferito un colore roseo, che attualmente però in superficie si presenta annerito a causa dell'azione degli agenti atmosferici.

Il braccio occidentale del sacello sembra risalire al Quattrocento, pur presentando varie zone di restauro moderno.

Il livello originario, dopo che è stato rimosso il pavimento quattrocentesco coevo ai muri d'innesto alla chiesa, è stato accertato a m 1.80 di profondità. In occasione di questi lavori è stato riportato in luce un grosso muro che potrebbe anche far pensare a quello di facciata del piccolo edificio, ma sulla cui reale natura, dato il suo notevole spessore, non possiamo ancora pronunciarci con sicurezza fino a che non sia resa nota la relazione di scavo.

Datazione del sacello

La tecnica muraria ravvisabile nelle parti antiche del sacello ci fa propendere ad assegnare l'edificio all'età paleocri-

stiana. Il Verzone nel 1942 ha giudicato tale tecnica « nettamente inferiore » a quella comunemente in uso nel V secolo ed ha proposto come datazione l'inizio del VII, « suggerito dai bolli delle tegole ».

Da parte nostra non riteniamo che in realtà vi sia un tal divario di tempo e pensiamo che si possa invece risalire sino all'inizio del V, in considerazione anche del fatto che il livello originario della costruzione sembra essere soltanto leggermente superiore alla quota primitiva dell'attigua basilica, che abbiamo giudicato della fine del IV secolo.

Destinazione originaria del sacello

Le ridotte dimensioni della costruzione, la sua forma cruciforme e la sua vicinanza all'abside della grande *Basilica Virginum* inducono a pensare che questo sacello possa esser sorto o come *Martyrium* o come mausoleo. Esso infatti potrebbe esser stato appositamente eretto per accogliere le spoglie dei Martiri dell'Anaunia, inviate a Simpliciano dal Vescovo Vigilio di Trento, o potrebbe esser stato innalzato come tomba di S. Simpliciano. Il Mirabella Roberti ha di recente cautamente avanzato l'ipotesi che abbia funto contemporaneamente da *martyrium* e da mausoleo.

BIBLIOGRAFIA

Sulla basilica

P. PUCCINELLI, *Zodiaco della chiesa milanese - La vita di S. Simpliciano*, Milano 1650.

C. BARONI, *S. Simpliciano*, Milano 1934.

A. CALDERINI, *Le basiliche di età ambrosiana di Milano*, in « Ambrosiana », Milano 1942, pp. 151-152.

E. ARSLAN, *Osservazioni preliminari nella chiesa di S. Simpliciano a Milano*, in « Archivio Storico Lombardo », n. s., X (1945-47), pp. 5-32.

E. ARSLAN, *Qualche dato sulla basilica milanese di S. Simpliciano*, in « Rivista di Archeologia Cristiana », 23-24 (1947-48), p. 307 ss.

P. MEZZANOTTE - G. C. BASCAPÉ, *Milano nell'arte e nella storia*, Milano 1948, pp. 785-92.

A. DE CAPITANI D'ARZAGO, *La scoperta della struttura paleocristiana della basilica milanese di S. Simpliciano*, in « Emporium », I, Bergamo 1948.

P. VERZONE, *Le chiese cimiteriali cristiane a struttura molteplice nell'Italia settentrionale*, in « Arte del Primo Millennio », Torino 1950, pp. 28-41.

A. CALDERINI, in « Storia di Milano », I (1953), pp. 612-613.

E. VILLA, *Come risolse S. Ambrogio il problema delle chiese alla periferia di Milano*, in « Ambrosius », genn.-febbr. 1956, p. 21.

E. ARSLAN, *Nuovi ritrovamenti in S. Simpliciano a Milano*, in « Bollettino d'Arte », 43 (1958), pp. 199-212.

H. SEDLMAYR, *Spätantike Wandsysteme*, in « Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Klasse der Bayerischen Akademie der Wissenschaften », München 1958, p. 71.

E. ARSLAN, *Ultime novità a S. Simpliciano*, in « Arte Lombarda », VI (1961), pp. 149-64.

E. ARSLAN, *La basilica milanese di S. Simpliciano*, in « Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina », Ravenna 1961, pp. 11-12.

M. CAGIANO DE AZEVEDO, *Appunti per una storia dell'arte dell'Italia Settentrionale al tempo di Milano e Ravenna capitali*, in « Atti del I Congresso Internazionale di Archeologia dell'Italia Settentrionale », Torino 1963, pp. 175-77.

M. CAGIANO DE AZEVEDO, *Sant'Ambrogio committente di opere d'arte*, in « Arte Lombarda », VIII (1964), pp. 55-76.

H. SEDLMAYR, *Mailand und die Croisillons bas*, in « Studi in onore di E. Arslan », Milano 1966, pp. 113-26.

M. MIRABELLA ROBERTI, *Basilica di S. Simpliciano*, in « Arte Lombarda », 1967, pp. 155-58.

Sul sacello

E. ARSLAN, *Ultime novità a S. Simpliciano*, in « Arte Lombarda », VI (1961), pp. 149-164.

G. TRAVERSI, *Architettura paleocristiana milanese*, Milano 1964, pp. 38-40.

M. MIRABELLA ROBERTI, *Basilica di S. Simpliciano*, in « Arte Lombarda », 1967, p. 157.

edifici, anche nella rappresentazione di esterni e di oggetti isolati (fig. 4).

In queste figurazioni pittoriche o scultoree appare sempre evidente il desiderio di prolungare la visione dell'oggetto, intervenendo perciò direttamente sulla forma rappresentata, e colpisce inoltre la frequenza, per non dire la costanza, con cui si accentuano e si esaltano, verso la destra dell'osservatore, la composizione delle scene, le definizioni e le desinenze formali. L'essenza comune dei moventi e la similitudine delle impostazioni prospettiche traspaiono in modo palese nelle figurazioni tardo-antiche di mense e di sgabelli, dove la forma cubica meglio rivela la voluta costante amplificazione sul lato destro, ottenuta con anticlassica tecnica rappresentativa che si è voluta definire « inversa » (Wulff, Grabar e Stefanini) o « rovesciata » (Gioseffi).

Questo mio accostamento sopravviene perciò ad offrire anche una nuova interpretazione — sulla base di altre tradizionali ricerche visive — dei moventi e dei metodi propri delle rappresentazioni prospettiche tardo-antiche. Una interpretazione logica, in quanto le prospettive partecipano ad una comune fondamentale realtà architettonica, ed anche necessaria, in quanto la mia spiegazione discende da una visione d'insieme, nell'ambito di elementari esigenze interdisciplinari, talvolta ignorate dagli studi archeologici.

* * *

A conclusione di quanto si è venuto esponendo in una concatenata progressione di analisi e di proposte esegetiche, è doveroso accennare agli esempi di contrario orientamento visivo, deviati cioè verso sinistra.

Per quanto gli esempi contrari a quelli fin qui elencati siano in numero assai minore e, per certe epoche, veramente rari, non per questo possono essere trascurati, né devono riguardasi con scarso interesse. Non volendoli sempre considerare come eccezioni a conferma di una regola normalmente seguita, dovranno trovare altra collocazione logica e giustificativa. Anche qui sarà opportuno abbordare il problema partendo da posizioni generiche e globali, in modo da investire tutti i dati di base per riconoscerne esattamente ogni effetto visuale.

CHARLES DELVOYE

LES IVOIRES PALÉOBYZANTINS

I.
LES IVOIRES PROFANES

L'ivoire avait été prisé dès la plus haute antiquité dans le Proche-Orient asiatique, en Egypte, en Crète et dans le monde mycénien. La Grèce l'avait employé aussi bien dans des statuettes et des objets de menues dimensions que dans les colossales statues chryséléphantines. Rome l'avait abondamment utilisé pour le décor des meubles, le revêtement des murs et des plafonds des palais impériaux, les ornements des triomphes (1). L'Empire byzantin, qui trouvait à s'approvisionner en Inde et en Afrique, resta fidèle à cette matière jusque sous la dynastie des Paléologues (2) pour les usages profanes et religieux.

La datation des ivoires paléobyzantins et plus encore la localisation des ateliers qui les ont produits posent souvent de difficiles problèmes, parfois insolubles. Ou travaillait l'ivoire non seulement dans l'Orient méditerranéen, à Constantinople, à Antioche, à Alexandrie et dans l'arrière-pays syrien ou égyptien, mais aussi en Occident, à Rome, à Milan (3) et peut-être même

---

(1) Voir par exemple l'article *Avorio* dans l'*Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, I, Rome, pp. 937-944.

(2) Cf. A. Grabar, *Une pyxide en ivoire à Dumbarton Oaks*, dans les « Dumbarton Oaks Papers », t. 14, 1960, pp. 123-146.

(3) Pour l'importance des ateliers de Rome et de Milan, voir A. Angiolini, *La capsella eburnea di Pola*, Riccardo Pàtron, Bologne 1970

à Ravenne, en Gaule et à Trèves. Comme ces objets étaient facilement transportables, le lieu de leur découverte n'est pas toujours révélateur de leur origine. Souvent les essais d'attribution se sont fondés sur des remarques d'ordre stylistique fort subjectives ou sur des considérations de vraisemblance historique, qui pouvaient ne pas toujours correspondre à la complexité des faits. Il n'est guère d'ivoire attribué à la Syrie qui n'ait été aussi rapporté à l'Egypte. Pour d'autres les avis se partagent entre l'Occident et l'Orient méditerranéen. L'incertitude où nous sommes souvent tend à prouver qu'un même courant artistique entraînait ces divers ateliers, qui n'ignoraient pas les produits les uns des autres. De plus dans une même ville peuvent avoir coexisté des styles différents, par exemple à Constantinople, qui, étant la capitale de l'Empire, attirait les artistes des provinces.

Au cours de ces dernières années on s'est précisément mieux rendu compte que Constantinople devait avoir été, dans le domaine de l'ivoirerie comme dans les autres, un grand centre d'activité créatrice.

Il existe une catégorie de documents pour lesquels la datation et la localisation se fondent sur des bases sûres. Ce sont les *diptyques* aux feuillets garnis de tablettes de cire qu'à partir de la fin du IVe siècle les consuls envoyèrent à leurs amis pour célébrer leur accession à cette dignité purement honorifique, que l'on considéra comme la plus importante de l'Empire jusque sous Justinien. A partir de 399 un consul fut nommé tous les ans dans chacune des deux capitales, Rome et Constantinople. A Rome le dernier consulat fut octroyé en 534 à Flavius Decius Paulinus iunior; à Constantinople cette dignité fut décernée pour la dernière fois à un particulier en 541: le bénéficiaire en fut Flavius Anicius Faustus Albinus Basilius iunior. Après cette date l'empereur fut considéré comme consul perpétuel. L'institution tomba en désuétude après le règne de Constant II (641-668) mais ne fut abrogée officiellement que par Léon VI (886-912).

On peut croire que les diptyques consulaires étaient fabriqués dans la ville même où le consul résidait; nous savons par les listes appelées *fastes consulaires* dans laquelle des deux ca-

(« Studi di Antichità Cristiane », 7) et G. Bovini, *Il dittico eburneo « dalle cinque parti » del Tesoro del Duomo di Milano*, dans le « XVI Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina », pp. 65-70.

pitales et pour quelle année cet honneur lui avait été conféré (4).

Le plus ancien des diptyques consulaires de Rome qui nous est conservé (au Trésor de la cathédrale d'Aoste) est celui d'Anicius Flavius Petronius Probus, consul en 406 (5). Il porte sur chacun de ses deux feuillets une inscription dédicatoire à l'empereur d'Occident Honorius: D(omino) N(ostro) HONORIO SEMPER AUG(usto). Ee c'est l'empereur lui-même, alors âgé de 28 ans, qui a été représenté de chaque côté, en costume militaire, avec la tunique courte, la cuirasse de cuir (*lorica*), timbrée du Gorgoneion, et le *paludamentum*. Il a la tête ceinte du diadème. Sur le feuillet de gauche il tient, de la main droite, le *labarum* sur lequel on lit IN NOMINE CHRI(sti) VINCAS SEMPER, et, de la main gauche, le globe du monde surmonté d'une Victoire. A droite, il serre la main gauche sur un long sceptre et appuie la main droite sur un bouclier. Ces deux figures impériales ont quelque chose de la lourdeur des statues officielles du Bas Empire et on a pu les comparer au Colosse de Barletta.

Mais d'ordinaire le consul se fit représenter lui-même sur les feuillets du diptyque. C'est ce que l'on voit sur l'un des derniers diptyques d'Occident qui nous soient conservés (au Musée chrétien de Brescia): le diptyque de N(onius) AR (rius) MANL (ius) BOETHIUS V(ir) C(larissimus) ET INL(ustris) EX P(raefecto) P(raetorio) P(raefectus) U(rbis) SEC(undo) CONS(ul) ORD(inarius) ET PATRIC(ius), qui fut consul en 487 (6). (Rappellons qu'il s'agit du père du célèbre philosophe Boèce, conseiller de Théodoric, qui devait être lui-même consul en 510). A la manière occidentale l'inscription débute sur le feuillet du dessous (celui qui est à gauche). Boèce y est figure debout — ce qui semble avoir été l'attitude dans laquelle les consuls d'Occident se sont fait représenter le plus souvent — sur un fond

(4) Kl. Wessel, *Consulardiptyka*, dans le *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, t. 1, coll. 1068-1075; V. Grumel, *Traité d'études byzantines - I: La chronologie*, Paris 1958, pp. 346-354.

(5) Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, 2e éd., Mayence 1952, no. 1, pl. 1 (sera cité dans les notes suivantes sous la forme Volbach); A. Grabar, *L'âge d'or de Justinien*, Paris 1966, fig. 329 (sera cité sous la forme Grabar); *Charlemagne, Oeuvre, Rayonnement et Survivances*, *Aix-la-Chapelle 1965* (Catalogue de l'Exposition), no. 502 (sera cité sous la forme *Charlemagne...*).

(6) Volbach, no. 6, pl. 2; Th. Kraus, *Das Römische Weltreich*, Berlin 1967, pl. 383; *Charlemagne...*, no. 503, pl. 87.

d'architecture qui doit évoquer la loge (*tribunal*) où il va présider les jeux du cirque, qu'il offre pour célébrer son entrée en charge le Ier janvier. Au milieu du fronton son monogramme s'inscrit dans une couronne. Il est revêtu du costume triomphal que, depuis les environs du début de l'Empire romain, portent les présidents des jeux du cirque (7). Sur la longue tunique talaire il a drapé des vêtements de pourpre richement brochés d'or: la *tunica picta* et la *trabea triumphalis* (ancêtre du *loros* impérial et de l'étole ecclésiastique). Il est chaussé des *calcei aurati*, brodequins en or aux lanières entrecroisées. Il tient dans la main droite la *mappa*, bourse qu'il lancera dans l'arène pour donner le signal du début des jeux et, dans la main gauche, un sceptre sommé d'un aigle. Sous les pieds de Boèce les palmes destinées au vainqueur des jeux sont encadrées de deux sacs contenant l'argent qui sera distribué au peuple (*sparsio*). Les signes gravés sur les sacs indiquent qu'ils renferment chacun 20 livres d'argent. Sur le feuillet antérieur (celui de droite), Boèce est assis sur une chaise curule (*sella curulis*) aux pieds faits de défenses d'éléphants. Il tient toujours de la main gauche le sceptre sommé d'un aigle et lève de la main droite la *mappa* pour la lancer dans l'arène. Sous ses pieds sont rangés les palmes et les sacs remplis d'argent. On trouve sur cette oeuvre les traits les plus caractéristiques des diptyques de Rome: un souci assez prononcé de vérité physionomique et une certaine rudesse de la facture.

Les diptyques de Constantinople portent des figures plus élégantes et plus idéalisées. Ils ont été taillés avec plus de précision et sont d'une iconographie plus développée dans l'ensemble. Il s'en dégage une impression de noblesse et de raffinement, qui correspond bien à l'atmosphère entretenue par la vie de cour dans la nouvelle capitale de l'Empire alors que Rome se trouvait sous le contrôle des chefs germaniques.

Les plus anciens diptyques de Constantinople qui nous sont parvenus sont ceux de FL(avius) AREOB(indus) DAGAL(aifus) AREOBINDUS V(ir) I(nlustris) EX C(omite) SAC(ri) STA(buli) ET M(agister) M(ilitum) P(er) OR(ientem) EX C(onsule) C(onsul) OR(dinarius), qui fut consul en 506. Il s'agit d'un des grands personnages de l'Empire byzantin. Descendant de chefs barbares

(7) Sur ces problèmes voir l'excellente thèse de J. SALOMONSON, *Chair, Sceptre and Wreath*, Amsterdam 1956.

qui s'étaient mis au service des empereurs de Constantinople au Ve siècle, il était lui-même général d'Anastase (491-518) et époux de Juliana Anicia, arrière petite-fille de Galla Placidia. Il fit exécuter trois types de diptyques différents selon l'importance des destinataires. Les plus luxueux, dont un exemplaire est conservé au Musée National de Zurich, le montrent sur chaque feuillet, vêtu du costume triomphal, trônant sur la *sella curulis*, dont les pieds en forme de pattes de lion sont surmontés d'une tête de ce félin avec un anneau dans la gueule (8). Il tient de la main gauche un sceptre surmonté d'une couronne de laurier où s'inscrit un aigle et que somme une statuette de guerrier avec une lance et un bouclier, peut-être l'empereur régnant, Anastase. De la main droite il lève la *mappa*. Derrière lui se dressent deux personnages de sa suite, membres de l'ordre sénatorial si l'on en juge par la fibule qui fermait leur chlamyde sur l'épaule droite. La tablette de la *sella curulis* est surmontée à chaque extrémité d'une figure de femme, une Victoire, d'allure antique, dont les bras levés et à moitié pliés soulèvent un voile qui s'incurve au-dessus de sa tête. Les pieds d'Areobindus reposent sur un tabouret (*suppedaneum*). Dans le registre inférieur huit spectateurs, derrière le *podium* du cirque, assistent à ces scènes de chasse aux animaux exotiques, *venationes*, qui constituaient, entre les courses de char, des intermèdes aussi prisés des Byzantins que de leurs devanciers romains. A gauche des acrobates affrontent des ours, que l'on cherche à capturer au lasso; à droite des gladiateurs combattent des lions avec un épieu. A l'opposé de Rome l'inscription part du feuillet antérieur, mais la langue employée reste le latin et toute l'iconographie confirme que les institutions et les usages de l'Empire byzantin prolongent ceux de l'Empire romain. Jusqu'à la fin du VIe siècle le latin resta la langue de la cour de Constantinople, de l'administration, de la justice et de l'armée. D'autres spécimens du même type de diptyque sont conservés à Besançon, à Paris au Musée de Cluny et à Leningrad à l'Ermitage (9).

(8) VOLBACH, no. 8, pl. 4; D. TALBOT RICE, *Art byzantin*, Paris-Bruxelles 1959, pl. 22 (sera cité sous le forme D. T. RICE); GRABAR, figg. 320 et 325; J. BECKWITH, *The Art of Constantinople*, Londres 1961, fig. 43.

(9) VOLBACH, nos. 9-11; Al. BANCK, *Byzantine Art in the Collections*

Il y eut aussi à l'intention de correspondants sans doute de moindre rang des diptyques plus simples, comme celui du Louvre, où Areobindus, tenant le sceptre et la *mappa,* est représenté seulement en buste à l'intérieur d'un médaillon que surmonte et que souligne son monogramme en grec (Areobindos), non plus gravé comme l'étaient les inscriptions latines mais en relief comme les monogrammes des chapiteaux (10). Le tout s'inscrit dans un losange orné de rinceaux de feuilles de vigne et d'acanthe.

Un troisième type, attesté par un exemplaire à la Bibliothèque du Chapitre de la Cathédrale de Lucques, porte sur chacun des deux feuillets deux cornes d'abondance entrecroisées qu'encerclent des rinceaux de feuilles de lierre et d'où s'échappent d'autres rinceaux de feuilles de lierre. Entre les extrémités inférieures de ces cornes d'abondance est placée une corbeille en vannerie remplie de fruits. Ce sont les symboles des largesses par lesquelles Areobindus a célébré son élévation à la dignité de consul (11). Entre le haut des cornes d'abondance le monogramme d'Areobindus (cette fois en latin) se détache en relief sous une croix également en relief. On a pu se demander si la langue des monogrammes avait été choisie en fonction de celle des destinataires.

Sous le règne d'Anastase s'introduisit l'usage de figurer sur le haut de chaque feuillet les bustes de l'empereur et de sa femme, Ariane, inscrits dans des médaillons. On le voit sur le diptyque de Flavius Taurus Clementinus, qui fut consul en 513 (au Musée Archéologique de Liverpool) (12), où les *imagines clipeatae* de l'empereur et de l'impératrice encadrent une croix. Le consul lui-même est flanqué des allégories des deux capitales: à sa droite, Rome, avec son casque à trois aigrettes, tient un sceptre de la main gauche et, de la droite, un disque, — peut-être une transformation du motif du globe du monde —, sur lequel on lit la lettre A, qui pourrait indiquer que va commencer le premier jeu. A la gauche de Clementinus se dresse Constantinople,

of the USSR, Leningrad-Moscou 1966, figg. 37-39 (sera cité sous la forme BANCK).

(10) VOLBACH, no. 12, pll. 3 et 61; D. T. RICE, pl. 20.

(11) VOLBACH, no. 14, pl. 4.

(12) VOLBACH, no. 15, pl. 4; D. T. RICE, pl. 23; BECKWITH, *Art of C.,* fig. 44.

avec un casque à une seule aigrette, qui lève la main droite comme pour imposer le silence et de la main gauche tient les *fasces,* auxquels est attaché un fanion avec le buste du consul. Dans le bas deux esclaves, en tunique courte, déversent les pièces d'argent contenues dans les sacs qu'ils portent sur les épaules.

Le diptyque de Flavius Gennadius Probus Orestes, consul à Rome en 530, semble imité de celui de Clementinus (13). Mais les bustes d'Anastase et d'Ariane y ont été remplacés par ceux d'Amalasonthe (fille de Théodoric) et de son fils Athalaric. L'iconographie et le style de Constantinople ont été adoptés à Rome, avec les adaptations rendues nécessaires par la situation locale.

A Constantinople les diptyques d'Anastase, petit-neveu de l'empereur homonyme dont il reçut le consulat pour 517, sont de ceux dont l'iconographie est la plus riche. Le fronton de la tribune où trône le consul est couronné de trois médaillons contenant, au faîte le buste de l'empereur Anastase, à la droite du spectateur celui de l'impératrice Ariane et à gauche celui du père du consul Anastase, Pompeius, qui porte la *trabea triumphalis* parce qu'il avait été lui-même consul en 501 (14). Sur les rampants du fronton des amours ailés dansent en tenant des guirlandes. La tablette de la *sella curulis* est ornée à l'avant, aux extrémités, de deux bustes de femmes, où il est tentant de vouloir reconnaître Rome et Constantinople. Juste au-dessus se dressent deux Victoires soulevant un médaillon où s'inscrit sans doute le buste du consul. Celui-ci tient de la main gauche un sceptre sommé d'un aigle que surmonte un médaillon contenant vraisemblablement le buste de l'empereur Anastase. Dans le registre inférieur des deux feuillets sont représentés divers spectacles donnés grâce aux largesses du consul. Sur le feuillet de gauche (15) deux amazones tirent chacune un cheval. En dessous à droite se joue une scène de tragédie avec trois femmes portant le masque surmonté de l'*onkos.* Nous savons que dans le pro-

(13) VOLBACH, no. 31, pl. 6.

(14) VOLBACH, no. 21, pl. 5; W. Fr. VOLBACH, *Frühchristliche* *Kunst,* Münich 1958, pl. 220 (sera cité sous la forme *Frühchr. K.*); W. Fr. VOLBACH et J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Byzanz und der christliche Osten,* Berlin 1968, pl. 89 (sera cité sous la forme VOLB.-LAF. D.); D. T. RICE, pl. 26; DELVOYE, *Art byzantin,* Paris-Grenoble 1967, fig. 57 (sera cité sous la forme DELVOYE).

(15) GRABAR, fig. 330.

gramme des fêtes qu'un nouveau consul devait offrir au peuple figurait la procession conduisant au théâtre où étaient représentées des tragédies et des comédies. Mais le genre qui rencontrait la plus grande faveur dans le public, c'était le mime. Et c'est sans doute un mime qui est figuré dans la partie gauche de ce même registre où deux esclaves, reconnaissables à leur tunique courte, sont guéris de leur cécité par un homme et une femme. L'homme, chauve, semble être un moine bouddhiste, car il a un costume hindou: un manteau à grands carreaux laissant nu tout le côté droit de la poitrine et serré à la ceinture par un châle; de la main gauche il serre peut-être un bâton de bambou, contenant ses instruments de magie. Il serait d'autant moins surprenant de voir évoquer un tel sujet sous le règne d'Anastase que c'est sous cet empereur que les relations maritimes directes furent renouées avec l'Inde. Dans le registre inférieur du feuillet de droite se déroulent des jeux du cirque: un cavalier armé d'un fouet excite des lions que deux belluaires s'apprêtent à attraper avec des lassos tandis que d'autres se mettent à l'abri derrière une barrière ou un tourniquet. A droite une panthère mord un homme à la jambe. Les têtes des spectateurs sont groupées dans les deux écoinçons supérieurs au delà de la courbe du *podium*. La nature des sujets explique la différence de style entre la solennité un peu froide de la représentation du consul trônant sur un fond d'architecture et la verve qui se déploie dans le rendu des scènes de spectacle.

Les feuillets d'un autre diptyque, comparable, d'Anastase, se partagent entre le Musée de Berlin et le Victoria and Albert Museum de Londres (16).

Le bas d'un feuillet postérieur d'un diptyque d'Anastase est conservé à l'Ermitage de Leningrad (17). On y voit aussi, dans le registre supérieur, deux amazones tirant un cheval et, en dessous, de gauche à droite: un jongleur, des acrobates dont certains font des pirouettes et une scène de tragédie.

Le futur empereur Justinien donna peut-être un exemple de la prédilection pour les motifs ornementaux qui devait lui inspirer plus tard la décoration en mosaïques de Sainte-Sophie et des Saints-Apôtres de Constantinople, lorsque, nommé consul pour l'année 521 par son oncle Justin Ier (518-527) il fit exécuter à

---

(16) Volbach, nos. 17 et 18; Beckwith, *Art of C.*, fig. 42.
(17) Banck, fig. 40.

l'intention des sénateurs des diptyques dont les feuillets portaient, dans les angles une rosace entourant une tête de lion et, au centre, un médaillon bordé de palmettes alternativement droites et renversées d'un type bien connu sur certains monuments de l'architecture romaine. A l'intérieur de ces médaillons avait été incisée une inscription latine: MUNERA PARVA QUIDEM PRETIO SED HONORIBUS ALMA PATRIBUS ISTA MEIS OFFERO CONSUL EGO: « Moi consul, j'offre aux sénateurs ces présents petits par le prix mais chargés d'honneurs ». Il en existe des exemplaires au Cabinet des Médailles à Paris, au Castello Sforzesco de Milan et au Metropolitan Museum de New York (18). L'élégance et la précision avec lesquelles a été exécuté ce décor purement ornemental sont révélatrices du haut degré de perfection atteint dans la taille de l'ivoire par les ateliers constantinopolitains au début du VIe siècle.

Le diptyques exécutés pour Flavius Theodorus Philoxenus, qui fut consul en 525, à la fin du règne de Justin Ier, se distinguent par plusieurs caractères propres (19). Une grande vigueur d'expression marque les bustes du consul dans le haut et du personnage féminin tenant les *fasces* avec un fanion timbré d'une couronne rubannée dans le bas: sans doute est-ce l'allégorie de Constantinople mais on a aussi proposé d'y voir celle du Sénat. Ces bustes s'inscrivent dans des médaillons entourés d'une bandelette perlée qui, par l'intermédiaire d'un noeud, les réunit à un médaillon central: ce motif s'apparente aux « roues » des tissus contemporains. Les deux médaillons centraux portent, gravés en latin les noms et les titres de Philoxenus. Mais il s'y ajoute dans les écoinçons une inscription en grec aux lettres en relief disant: ΤΟΥΤΙ ΤΟ ΔωΡΟΝ ΤΗ ΣΟΦΗ ΓΕΡΟΥϹΙΑ ΥΠΑΤΟϹ ΥΠΑΡΧωΝ ΠΡΟϹΦΕΡω ΦΙΛΟΞΕΝΟϹ: « Moi, Philoxénos, étant consul, j'offre ici ce don au Sage Sénat ».

Nous avons la chance de posséder un diptyque de l'avant-dernier particulier qui fut consul à Constantinople, Justin, petit cousin de l'empereur Justinien, dont il reçut cette dignité pour l'année 540. Le diptyque est conservé aux Musées d'Etat de

---

(18) Volbach, nos. 25-27; D. T. Rice, pl. 31; Beckwith, *Art of C.*, fig. 50; *L'art byzantin - art européen*, Athènes 1964, no. 34.
(19) Volbach, nos. 28-30 (les deux premiers au Cabinet des Médailles de Paris; le troisième à Dumbarton Oaks); D. T. Rice, pl. 36.

Berlin (20). Il s'apparente au deuxième type des diptyques d'Areobindus. Au milieu le buste du consul s'inscrit dans un médaillon, contenu lui-même dans un losange dont les côtés prennent l'aspect, plus souple, d'amples volutes qui se terminent en feuilles d'acanthe. Dans le haut, conformément à l'usage qui s'était introduit sous le règne d'Anastase, se détachent les *imagines clipeatae* de l'empereur et de l'impératrice: Justinien (à la gauche du spectateur) et Théodora (à sa droite). Mais la croix que les images impériales encadraient sur le diptyque de Clementinus (voir *supra* no. 12) a été remplacée par le buste du Christ. Dans le bas, également comme sur le diptyque de Clementinus, deux esclaves répandent, au cours de la *sparsio,* les pièces d'argent contenues dans les sacs qu'ils portent sur les épaules. Le genre du diptyque consulaire ne se prêtait plus guère qu'à des variations sur un répertoire de formules consacrées.

Nous ne sommes pas assurés d'avoir un diptyque à proprement parler consulaire dans l'ivoire de l'Ermitage de Léningrad où sur chacun des deux feuillets quatre belluaires, vêtus d'une tunique courte et d'une veste de cuir, attaquent de leurs épieux des lions et des lionnes (21). Le belluaire du bas fait un geste de victoire devant le fauve envoyé au sol. Le lieu de fabrication n'a pu être précisé. Richard Delbrück y voyait une pièce originaire de l'Orient méditerranéen (22). Il y a effectivement des ressemblances entre le style des sujets qui décorent cet ivoire et celui des scènes de chasse qui figurent sur des pavements en mosaïque de l'Orient méditerranéen, que ce soit au Grand Palais de Constantinople, à Antioche ou à Apamée. Johannes Kollwitz a proposé d'attribuer cet ivoire de Leningrad à un atelier constantinopolitain (23) et M.me Banck semble s'être rangée à cet avis, comme je le ferais moi-même. M. J. Natanson a opté, à mon sens avec beaucoup moins de vraisemblance, pour la Mésopotamie (24). Mais il y a aussi des tenants d'une origine occidentale. M.me de Loos-Dietz a songé à l'Italie (25); M. David Talbot Rice plus particulièrement à Rome (26) et M. Klaus Wessel à l'Italie du Nord (27).

(20) Volbach, no. 33, pl. 7; P. Metz, *Elfenbein der Spätantike*, Münich 1962, fig. 43 (sera cité sous la forme Metz); Beckwith, *Art of C.*, fig. 51; Beckwith, *Early Christian and Byzantine Art*, Penguin Books, 1970, fig. 64; *L'art byzantin - art européen*, no. 35.

(21) Volbach, no. 60, pl. 17; D. T. Rice, pl. 36; Banck, figg. 32-35.

(22) R. Delbrück, *Die Consulardiptychen*, p. 230, no. 60.

(23) J. Kollwitz, *Elfenbein*, dans le *Reallexikon für Antike und Christentum*, t. 4, col. 1125.

De grandes incertitudes règnent aussi touchant le feuillet de diptyque du British Museum représentant l'apothéose d'un empereur (28). On a proposé d'y reconnaître un ivoire exécuté pour commémorer, tantôt en 463 le troisième centenaire de la *consecratio* d'Antonin le Pieux (mort en 161), tantôt en 486 pour célébrer le quatrième centenaire de la naissance de ce même empereur, tantôt, enfin, en 431 pour fêter le centenaire de la naissance de Julien l'Apostat. On en a situé l'atelier de fabrication à Rome, en Italie du Nord, à Constantinople et même à Alexandrie. Quoi qu'il en soit ce feuillet atteste la permanence, au Ve siècle, d'usage et de croyances du paganisme.

Bien qu'un édit impérial de 384 ait réservé aux seuls consuls le droit d'offrir des diptyques en ivoire (*Cod. Theodos.*, XV, IX, 1), ces objets de luxe furent aussi envoyés pour annoncer l'accès à d'autres magistratures ou pour faire part d'événements tels que des mariages. Certains renfermaient, au témoignage du grammairien Popia, des lettres d'amour.

Un diptyque du Trésor de la cathédrale de Monza montre, sur un fond d'architecture, un écrivain assis et sa Muse (29). On a proposé de reconnaître dans l'écrivain notamment Sénèque, Boèce, Ausone ou Claudien, mais sans aucune certitude. Plusieurs spécialistes inclinent à attribuer à Constantinople cet objet à cause du maniérisme des draperies et du sens de la monumentalité.

L'accord s'est fait généralement sur l'origine orientale de

(24) J. Natanson, *Early Christian Ivories*, p. 13.

(25) E. P. de Loos-Dietz, *Vroeg-Christelijke Ivoren*, p. 123.

(26) D. T. Rice, p. 178.

(27) Kl. Wessel, *Eine Gruppe oberitalienischer Elfenbeinarbeiten*, dans le *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, t. 63-64, 1948-1949, pp. 151-154 et *Diptychon*, dans le *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, t. 1, col. 1199.

(28) Volbach, no. 56, pl. 14; Grabar, figg. 327-328; A. St. Clair, *The Apotheosis Diptych*, dans « Art Bulletin », t. 46, 1964, pp. 205-211.

(29) Volbach, no. 68, pl. 22; *Frühchr. K.*, pl. 221; Metz, pl. 30; Beckwith, *Art of C.*, fig. 52.

l'ivoire ajouré (technique rare à cette époque) du British Museum qui figure Bellérophon tuant la Chimère (30).

On fabriquait des diptyques de plus grandes dimensions dont chaque volet était constitué de cinq compartiments. Ce sont les diptyques dits impériaux parce qu'ils portaient sur le panneau central d'un côté la figure de l'empereur et de l'autre celle de l'impératrice. D'après les inscriptions qui figurent sur certains d'entre eux ils auraient été offerts à l'empereur et à l'impératrice sans doute en diverses circonstances.

Nous en avons un bon exemple dans l'ivoire Barberini du Louvre (31). Dans le compartiment du haut deux anges, — transposition chrétienne des Victoires antiques —, tiennent un médaillon où, entre le soleil, la lune et une étoile (symboles du ciel), s'inscrit le buste du Christ imberbe, qui bénit de la main droite et serre, de la main gauche, le sceptre crucigère: c'est de Lui que l'empereur détient son pouvoir et a reçu la mission de faire régner sur la terre entière un ordre semblable à celui qui régit le monde (*kosmos*). Le panneau central illustre cette maîtrise absolue. L'empereur y apparaît à cheval, en général victorieux, portant une cuirasse et une chlamyde sur une tunique, la tête ceinte de la couronne incrustée de gemmes. D'un geste impérieux, il fiche en terre la pointe de sa lance, qui dissimule en partie un chef barbare, habillé d'une tunique à manches et de longues braies et coiffé d'un bonnet pointu. En haut à droite une Victoire, les pieds posés sur le globe du monde et tenant de la main gauche la palme destinée au vainqueur, vole vers l'empereur pour poser sur sa tête la couronne qu'elle devait porter dans la main droite, aujourd'hui brisée. En bas, du même côté dans ce panneau central, la Terre, soulevant de la main gauche un pan de son manteau rempli de fruits, touche, de la droite, le pied de l'empereur, dans un geste de soumission signifiant que l'ensemble du monde habité reconnaît son autorité et lui fait l'hommage de ses richesses. Dans le registre inférieur, de part et d'autre d'une Victoire en mouvement, s'avancent des tributaires barbares accompagnés d'un lion à gauche, hindous

---

(30) VOLBACH, no. 67, pl. 20; *Frühchr. K.*, pl. 94.

(31) VOLBACH, no. 48, pl. 12; *Frühchr. K.*, pl. 219; VOLB.-LAF. D., pl. 91; D. T. RICE, pl. 19; GRABAR, figg. 319 et 322; METZ, pll. 32-33; DELVOYE, fig. 58; BECKWITH, *Early Chr. and Byz. Art*, fig. 65.

avec un éléphant et un tigre à droite. Dans le panneau de gauche, un général, en qui l'on incline à reconnaître le donateur du diptyque, offre à l'empereur une statuette de Victoire montée sur un socle; à ses pieds se trouve le sac contenant l'argent des largesses qu'il fera au peuple. Le panneau de droite a disparu: peut-être le même personnage s'y retrouvait-il dans le costume triomphal des consuls. Le spécialistes hésitent sur l'identification de l'empereur. Si l'on a cessé depuis longtemps d'y voir Constantin on balance surtout entre Anastase (491-518) et Justinien (527-565). La présence dans le registre inférieur de tributaires barbares et hindous nous incite à voir en lui Anastase, qui avait reçu une ambassade des Indes en 496 et remporté une victoire sur les Goths en 498.

Nous aurions la femme d'Anastase, Ariane, fille de Léon Ier et épouse, en premières noces, de Zénon (474-491), sur le panneau du Bargello de Florence qui porte une impératrice debout sous un baldaquin à la coupole côtelée (32). Il s'agit du panneau central d'un diptyque impérial. L'impératrice est vêtue d'une chlamyde bordée de perles et relevée d'un *tablion* où s'inscrit le buste de l'empereur en consul: Anastase détint le consulat en 492, en 497 et en 507. On a proposé aussi de reconnaître en elle Aelia Verina, la femme de Léon Ier (457-474) (33).

C'est apparemment la même impératrice que celle du Bargello de Florence qui a été représentée trônant sur le panneau central de diptyque impérial conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne (34).

Deux panneaux conservés au Castello Sforzesco de Milan et provenant l'un du haut, l'autre du bas d'un volet de diptyque impérial nous apprennent par les inscriptions qu'ils portent que certains tout au moins de ces grands diptyques étaient offerts par

---

(32) VOLBACH, no. 51, pl. 13; VOLB.-LAF. D., pl. 88; D. T. RICE, pl. 21; METZ, pll. 26-27; GRABAR, fig. 318; BECKWITH, *Art of C.*, fig. 47 et *Early Chr. and Byz. Art*, fig. 63; Kl. WESSEL, *Wer ist der Consul auf der Florentiner Kaiserin-Tafel*, dans « Byzantinische Zeitschrift », t. 57, 1964, pp. 374-379.

(33) A. CHRISTOPHILOPOULOU, Τίνα αὐτοκράτειραν εἰκονίζει ἡ ἐξ ἐλεφαντοστοῦ πινακὶς τοῦ ἐν Φλορεντίᾳ *Bargello*, dans le Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, t. 5, 1969, pp. 141-148.

(34) VOLBACH, no. 52, pl. 13; BECKWITH, *Art of C.*, fig. 48; *L'art byzantin - art européen*, no. 32.

le consul à l'empereur (35). Sur le panneau supérieur deux Victoires portent une couronne contenant le buste de Constantinople et on lit sur la *tabula ansata* qui constitue le bandeau du bas de ce panneau la suite de l'inscription qui commençait sur le volet antérieur, aujourd'hui disparu: AC TRIOMFATORI + PERPETUO SEMPER AUG(usto). Sur le panneau inférieur des Barbares apportent leur tribut; entre eux, deux prisonniers enchaînés sont assis sur le sol. A chaque extrémité du panneau est assise une femme allaitant un enfant. Au-dessus de ces femmes deux *tabulae ansatae* portent l'inscription: VIR ILLUSTR(is) COM(es) PROTIC(torum) ET CONSUL ORDINAR(ius). Le titre de *Comes protectorum* a existé jusque sous le règne d'Anastase.

Les Byzantins ont aussi fabriqué en ivoire des *pyxides* destinées à contenir des bijoux, des onguents et, dans les milieux restés attachés au paganisme, des grains d'encens. Leurs parois sont le plus souvent décorées de scènes mythologiques ou de scènes de chasse. L'une des plus belles est celle qui a été remployée comme reliquaire dans un ciborium gothique de l'église Saint-Colomban de Bobbio (36). On la considère généralement comme provenant de l'Orient méditerranéen. Dans le haut elle est entourée d'un étroit bandeau avec des scènes de la vie champêtre et de scènes de chasse. Sur le reste de la paroi, à l'avant Orphée citharède charme les animaux, y compris un griffon et un centaure à sa droite et Pan à sa gauche. A l'arrière deux cavaliers accompagnés de chiens chassent des lions et des tigres.

Une pyxide copte du Musée communal de Wiesbaden porte à l'avant une femme entourée de quatre convives au cours du banquet d'une fête isiaque et à l'arrière le Nil barbu couché tenant de la main droite une corne d'abondance; dans les eaux du fleuve sont figurés un crocodile et des papyrus (37).

Les ivoiriers coptes, comme leurs confrères de la grande sculpture, ont aimé les *sujets mythologiques*. Une plaque du

---

(35) VOLBACH, no. 49, pl. 12; D. T. RICE, pl. 18.
(36) VOLBACH, no. 91, pl. 28; *Frühchr. K.*, pl. 84; METZ, pll. 18-19.
(37) VOLBACH, no. 105, pl. 30; *Koptische Kunst, Christentum am Nil. 3. Mai bis 15. August 1963*, Essen, Villa Hügel (Catalogue de l'Exposition), no. 135, avec fig.; D. TALBOT RICE, *Art of the Byzantine Era*, Londres 1963, p. 16, fig. 5; J. KOLLWITZ, *Alexandrinische Elfenbeine*, dans *Christentum am Nil, Internationale Arbeitstagung zur Ausstellung « Koptische Kunst » Essen, Villa Hügel, 23-25 Juli 1963*, Recklinghausen 1964, p. 219.

Museo civico de Trieste montre à l'intérieur d'un encadrement de rinceaux de vigne peuplés de *putti*, dans le registre supérieur la rencontre des Dioscures s'embrassant et dans le registre inférieur Europe caressant le taureau au-dessus de la croupe duquel apparaît le buste de Zeus. Des *putti* entourent ces personnages (38).

Le Musée national de Ravenne possède une plaque où Apollon citharède paraît donner la sérénade à une Daphné languissante montée dans un laurier vers lequel vole un cygne, oiseau d'Aphrodite. Le dieu est surmonté d'un Eros (39). L'étroite ressemblance avec une étoffe copte d'Antinoé, rend assez certaine l'origine egyptienne de cette pièce, qui paraît dater de la première moitié du VIe siècle.

C'est aussi d'Egypte que proviennent, selon toute vraisemblance, les deux groupes de trois ivoires enchâssés dans la chaire offerte par Henri II (1002-1024) à la cathédrale d'Aix-la-Chapelle. Ils paraissent avoir été *fabriqués pour orner un siège*. Le meilleur groupe comprend une Isis péplophore (40), coiffée du *modius* et entourée d'un bateau avec son équipage, d'un temple rond d'Osiris, de joueurs de flûte, de Pan et d'une ménade dansant. La profusion exubérante des personnages sur le fond fait songer à l'Inde, avec laquelle l'art copte de ce temps offre des affinités, encore mal expliquées. Les deux autres ivoires de ce même ensemble montrent, sur des enroulements de pampre, deux Dionysos, aux jambes entrecroisées, au bras droit levé, qui s'appuient l'un sur une colonnette, l'autre sur une fontaine au mufle de lion (41). L'attitude alanguie, la musculature légèrement graisseuse et l'allure efféminée du dieu juvénile dérivent de prototypes du IVe siècle avant notre ère. On retrouve dans ces trois figures le modelé un peu mou et la sensualité lourde qui caractérisent si souvent les oeuvres de la sculpture copte. Il y a plus de sécheresse et de dureté dans les trois autres ivoires de la chaire

---

(38) VOLBACH, no. 82, pl. 26; *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, t. 2, col. 817, fig. 1071. Pour d'autres ivoires profanes d'Egypte voir J. KOLLWITZ, dans *Christentum am Nil...*, pp. 207-213.
(39) VOLBACH, no. 80, pl. 26; GRABAR, fig. 324; Kl. WESSEL, *L'avorio ravennate con Apollo e Dafne e l'ambone di Aquisgrana*, dans « Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina », I (1958), pp. 129-143.
(40) VOLBACH, no. 72, pl. 24; DELVOYE, fig. 59.
(41) VOLBACH, nos. 73 et 74, pl. 24.

d'Aix-la-Chapelle. L'un porte, dans le haut, une Néréide assise sur un Triton qui la saisit des deux mains par la taille (42); dans le bas, une seconde Néréide, plus petite, est enlevée par un Triton. Ce sont là des sujets qui avaient été abondamment traités par l'art romain. Tout autour, des poissons et des coquillages évoquent la mer à la manière antique. Mais à côté de cette imagerie païenne, les deux autres ivoires du second groupe évoquent sans doute, de manière allégorique, la victoire du Bien sur le Mal. Sur l'un d'eux un cavalier, couronné par deux anges, transperce de sa lance une panthère, mordue par un chien de chasse (43). Sur le second un guerrier de face, entouré de deux amours, foule du pied gauche un oiseau de proie (44).

On est tenté d'attribuer au même atelier ou à un atelier partageant la même esthétique l'ivoire du Musée de Cluny à Paris, trouvé dans une tombe de la région de Trèves (45): une femme au sein droit dénudé s'appuie de la main droite sur un thyrse couronné de feuillage et agite un tambourin de la main gauche. On a proposé d'y reconnaître une ménade ou la princesse crétoise Ariane, amante de Thésée et de Dionysos, en raison de la présence de deux amours qui la couronnent. Cet ivoire semble avoir servi à décorer un siège; une autre plaque représentant Dionysos lui faisait peut-être pendant.

Les Byzantins ont encore taillé dans l'ivoire des *peignes*. On songe à une origine égyptienne pour le peigne du Musée Bénaki d'Athènes, acheté à Paris, où ont été figurées des personnifications de villes, apparemment Alexandrie sous un baldaquin à la coupole côtelée, tenant de la main gauche une corne d'abondance et la tête ceinte d'une couronne tourelée, et, sur l'autre face, Constantinople sous un baldaquin à fronton semi-hexagonal, serrant de la main droite une lance et portant dans la main

---

(42) Volbach, no. 75, pl. 25.

(43) Volbach, no. 77, pl. 25; Delvoye, fig. 60. Pour la ressemblance avec le motif de Horus cavalier transperçant de sa lance un crocodile voir le relief en grès du Louvre: *Koptische Kunst (Essen)*, no. 77, avec fig.; *L'art copte,* Petit Palais Paris, 17 juin - 15 septembre 1964, pp. 53-56, no. 7, avec fig.

(44) Volbach, no. 76, pl. 25.

(45) Volbach, no. 78, pl. 22; *Frühchr. K.*, pl. 218; Metz, pl. 31; Kollwitz, dans *Christentum am Nil...*, p. 219.

gauche le globe du monde, la tête coiffée d'un casque à une aigrette (45bis).

Ce rapide survol des principales catégories d'ivoires paléobyzantins profanes montre la diversité des emplois auxquels ils furent affectés. Leurs fonctions et leur iconographie confirment la survie dans l'Empire byzantin de puissantes traditions remontant à l'époque impériale romaine. Ces traditions allaient nourrir et influencer les ivoires religieux.

(45bis) *L'art byzantin - art européen,* no. 30, avec fig.

II.

LES IVOIRES RELIGIEUX

Les Byzantins ont fabriqué à des fins religieuses des objets en ivoire dont les formes étaient les mêmes que celles qui étaient employées à des fins profanes et dont l'iconographie fut aussi fort souvent inspirée de celle que l'on pratiquait pour les usages profanes.

L'Eglise a employé les diptyques d'ivoire pour y inscrire sur des tablettes de cire des listes de saints, de défunts ecclésiastiques et laïcs, et de donateurs vivants que l'on recommandait à Dieu au cours de la prière d'intercession après la consécration eucharistique.

Un *diptyque* des Staatliche Museen de Berlin montre assis, à la manière des consuls, sur la chaise curule et les pieds posés sur le *suppedaneum,* d'un côté, le Christ barbu bénissant de la main droite et tenant, de la gauche, l'Evangile fermé, entre les saints Pierre et Paul, et, de l'autre côté, la Vierge à l'Enfant entre les archanges Michel et Gabriel (46). Les acolytes du Christ et de la Vierge rappellent les personnages qui encadrent Areobindus (47) ou encore Rome et Constantinople de part et

---

(46) VOLBACH, no. 137, pl. 42; *Frühchr. K.*, pll. 224-225; METZ, pl. 39; *Charlemagne...*, no. 511, pl. 91.

(47) *Supra* no. 8.

d'autre de Flavius Clementinus (48). La niche à coquille devant laquelle se détachent les personnages sacrés est l'équivalent de la loge des consuls. Et les figures du Soleil et de la Lune que l'on voit dans les écoinçons supérieurs, à gauche et à droite, même si elles appartiennent à une longue tradition iconographique enracinée dans l'art païen, peuvent avoir été placées à ces endroits en partie à l'imitation des bustes de l'empereur et de l'impératrice. Le style de l'ivoire de Berlin évoque par la plénitude et la vigueur des personnages la chaire de Maximien, dont nous parlerons plus bas, et l'a fait dater du milieu du VIe siècle.

Le bel archange Michel, debout au sommet d'un escalier sous une arcade, sur un feuillet de diptyque du British Museum, évoque par son attitude l'empereur Honorius sur le diptyque de Probus et les consuls debout sur les diptyques de Rome (49) mais la noble élégance dénote une origine constantinopolitaine, que confirme l'inscription en grec, versifiée en trimètres iambiques: δέχου πάροντα καὶ μαθὼν τὴν αἰτίαν: « reçois ces présents et, ayant appris la cause... ». Cette inscription se poursuivait, selon la coutume de Constantinople sur le feuillet postérieur, qui devait représenter l'archange Gabriel. La rondeur du visage évoque celle des têtes des diptyques d'Areobindus et de l'ivoire Barberini. C'est ce qui fait dater la plaque du British Museum du début du VIe siècle.

Le Bargello de Florence possède un diptyque qui montre sur le feuillet postérieur Adam au Paradis, assis entre deux figuiers, dont les feuilles lui serviront à couvrir sa nudité lorsqu'il en prendra conscience (50). Il donne leur nom aux animaux que Dieu a conduits vers lui, comme il est dit dans la Genèse (au chapitre II). Dans le bas, un taureau se baisse pour boire dans l'eau des quatre fleuves du Paradis. Ce thème d'Adam donnant leur nom aux animaux est une adaptation chrétienne de celui d'Orphée charmant les animaux et il est traité avec un sentiment de l'idylle pastorale encore proche de l'art antique. Le feuillet antérieur porte des épisodes du séjour de saint Paul à Malte,

---

(48) *Supra* no. 12.

(49) VOLBACH, no. 109, pl. 32; METZ, pll. 24-25; D. T. RICE, pll. 48-49; GRABAR, fig. 321; BECKWITH, *Art of C.*, fig. 41, et *Early Chr. and Byz. Art*, fig. 68.

(50) VOLBACH, no. 108, pl. 32; *L'art byzantin - art européen*, no. 39; DELVOYE, fig. 61.

répartis en trois registres que séparent des accidents de terrain, rapidement indiqués. Dans le haut, saint Paul est assis, comme un magistrat romain, sur une chaise curule, entre deux apôtres malaisément identifiables: sans doute ses fidèles compagnons d'évangélisation Luc et Barnabé ou son disciple Timothée (on a vu parfois aussi dans ce registre la prédication de Paul à Athènes). Dans le registre médian, selon l'histoire racontée au chapitre XXVIII des Actes des apôtres, saint Paul (à gauche) secoue dans le feu de bois la vipère qui s'était attachée à sa main droite sans parvenir à lui faire de mal. Au milieu de ce registre se dresse le « premier de l'île » de Malte, Publius, vêtu du manteau que retient sur l'épaule la longue fibule à trois têtes des magistrats. Il est accompagné de deux gardes du corps. En bas on présente à saint Paul deux malades, dont il opérera la guérison; l'un à gauche est presque squelettique: c'est sans doute le père de Publius, en proie aux fièvres et à la dysenterie, selon les Actes des apôtres. L'autre, à droite, a un bras atrophié. Les Maltais, qualifiés de barbares par les Actes des apôtres, portent le vêtement qui était alors celui des Germains: manteau de peau, tunique échancrée sur la poitrine et parfois des pantalons. On n'a pas manqué de rapprocher le feuillet avec Adam donnant leur nom aux animaux du diptyque de Leningrad portant des scènes de chasse (51). C'est dire que l'on hésite sur le lieu de fabrication de l'ivoire du Bargello. Toutefois son style classicisant fait croire généralement qu'il serait sorti d'un atelier de Constantinople dans le cours du Ve siècle.

On appliqua aussi aux ivoires chrétiens la formule des diptyques impériaux, de dimensions plus grandes, aux volets divisés en plusieurs compartiments. La Bibliothèque du Matenadaran à Erivan (en Arménie) conserve l'un de ces diptyques qui a été remployé comme plat de reliure pour l'Evangéliaire exécuté à Etchmiadzin en 989 (52). Les images de l'empereur et de l'impératrice y furent remplacées dans le panneau central de chaque volet par celles du Christ trônant entre les saints Pierre et Paul et de la Vierge à l'Enfant, trônant également, entre les archanges Michel et Gabriel. La zone supérieure resta occupée par deux anges portant une couronne triomphale, à l'intérieur de laquelle

(51) Voir *supra* no. 21.
(52) VOLBACH, no. 142, pl. 44.

une croix se substitua au buste du Christ; dans les angles supérieurs de ces deux bandeaux sont figurés le Soleil et la Lune. Dans le bas, au lieu des images des tributaires nous trouvons sur le volet avec le Christ l'Entrée à Jérusalem et sur le volet avec la Vierge l'Adoration des Mages. Les personnages de ces scènes évangéliques ont repris les attitudes véhémentes des tributaires sur les diptyques impériaux. De part et d'autre du panneau central avec le Christ trônant ont été figurées quatre guérisons miraculeuses: à gauche celles de l'hydropique et du paralytique de Bethesda près de la piscine probatique à Jérusalem; à droite celles du paralytique de Capharnaüm et du démoniaque. Sur l'autre volet le panneau central avec la Vierge à l'Enfant est entouré de quatre scènes de la vie de Marie appartenant au cycle de la Nativité: à gauche l'Annonciation et l'Epreuve par l'eau; à droite, la Nativité et le Voyage à Bethléem. Les archéologues ont proposé les opinions les plus divergentes sur le lieu d'origine de ce diptyque. Strzygowski et Wulff l'attribuaient à la Syrie. Stuhlfauth le rapporta à l'école ravennate. Smith et Capps songèrent à l'Egypte. Plus récemment Weigand, Gombrich, Volbach et Kollwitz en situèrent l'exécution en Anatolie et plus particulièrement en Anatolie orientale. Dernièrement Volbach a avancé aussi le nom de l'Arménie (53). Quoi qu'il en soit exactement, le diptyque d'Etchmiadzin doit dériver de modèles exécutés à Constantinople, où fut inventé ce type d'objet.

C'est au moins par une lointaine ascendance constantinopolitaine que s'expliquerait la ressemblance avec le diptyque qui, ayant été utilisé au IXe siècle comme plat d'Evangile, appartint jusqu'en 1794 à l'église de Saint-Lupicin dans le Jura et est conservé actuellement à la Bibliothèque Nationale de Paris (54). Le bandeau supérieur y contient également deux anges portant une couronne triomphale où s'inscrit une croix; mais les ailes des anges se déploient si largement qu'il n'y a pas de place dans les angles du haut pour le Soleil et la Lune. Le Christ du panneau central est barbu et non plus imberbe. L'Entrée à Jérusalem a été transférée au bas du volet portant la Vierge, où cette scène s'inscrit moins bien dans le cycle des sujets. Elle a été remplacée dans le bas du volet avec le Christ trônant par la Rencontre de

(53) Dans VOLB.-LAF. D., p. 189.
(54) VOLBACH, no. 145, pl. 47; GRABAR, figg. 338-339, 341; DELVOYE, figg. 62-63.

Jésus avec la Samaritaine et par la Résurrection de Lazare. Les quatre guérisons miraculeuses représentées de part et d'autre du panneau du Christ trônant sont, à gauche, celles de l'aveugle et du paralytique de Capharnaüm, à droite celles de l'hémoroïsse et du démoniaque. Les scènes du cycle de la Nativité réparties de part et d'autre de la Vierge trônant sont: à gauche l'Annonciation et la Visitation, à droite l'Epreuve par l'eau et le voyage à Bethléem. Volbach verrait dans cet ivoire une copie exécutée en Gaule d'un modèle constantinopolitain.

Les figures du volet de diptyque qui appartint au couvent de San Michele de Murano et qui fait maintenant partie des collections du Musée National de Ravenne se différencient nettement de celles des deux diptyques précédents par leurs proportions sveltes, par leur facture plus précise et par la clarté plus grande de la mise en page qui les espace davantage (55). Le Christ trônant sous un baldaquin côtelé est entouré non seulement des saints Pierre et Paul mais aussi de deux gardes du corps, qui sont peut-être les archanges Michel et Gabriel. Il tient dans la main gauche non pas l'Evangile fermé mais le *volumen* enroulé. Le panneau où il s'inscrit est subdivisé par un registre inférieur, où un ange, de sa lance renversée vers le bas, éteint les flammes de la fournaise dans laquelle Nabuchodonosor avait fait placer les Trois jeunes Hébreux: c'est là l'un des paradigmes paléo-testamentaires de l'oeuvre de salut, qu'évoquent également les scènes de la vie de Jonas figurées sur le panneau du bas: à droite le prophète est jeté à bas du bateau et le monstre marin s'apprête à l'engloutir; à droite, Jonas est étendu sur le monstre dont il a été délivré, à l'ombre de la tonnelle qui se dessèche et l'ange de Dieu lui apparaît. Les quatre guérisons figurées de part et d'autre du panneau central sont, à gauche, celles de l'aveugle et du démoniaque; à droite la Résurrection de Lazare et la guérison du paralytique de Capharnaüm. Sur le bandeau supérieur les deux anges qui portent la couronne où s'inscrit la croix sont encadrés des archanges Michel et Gabriel tenant le globe du monde et la haste crucigère. MM. Wessel et Beckwith ont assigné à l'ivoire

---

(55) Volbach, no. 125, pl. 39; *Frühchr. K.*, pl. 223; Volb.-Laf. D., pl. 90; Metz, pl. 44; *Charlemagne...*, no. 510, pl. 90; Kl. Wessel, *Il dittico di Murano dalle cinque parti e la sua cerchia*, dans « Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina », I (1958), pp. 111-127.

dit de Murano une origine copte (56). Le regretté Johannes Kollwitz penchait pour la Syrie (57). M. Volbach après avoir songé à l'Anatolie (58) a cru y reconnaître plus récemment le style en vigueur à Constantinople, opinion qui avait été déjà celle de Natanson et que je partagerais (59).

L'autre volet du diptyque auquel aurait appartenu l'ivoire de Murano semble représenté par des fragments dispersés entre diverses collections. La plaque centrale serait à la John Rylands Library de Manchester (60). La Vierge trônant avec l'Enfant est entourée d'un ange et des trois Rois mages, qui lui apportent leurs offrandes. Le panneau est subdivisé dans le bas par un registre où a été figurée la Nativité avec l'épisode de la sage femme Salomé dont la main se dessèche en signe de punition parce qu'elle a mis en doute la virginité de Marie. Les deux panneaux qui auraient flanqué à gauche ce panneau central se trouveraient maintenant à l'Ermitage de Leningrad (61). Ils représentent l'Annonciation à Anne et la Visitation de Marie à Elisabeth. Les plaques de droite ont disparu. Le bandeau inférieur serait à Paris dans la collection du marquis de Gandy (62). On y voit de gauche à droite l'Annonciation à Marie, l'Epreuve de l'eau et le Voyage à Bethléem. Le bandeau supérieur, avec deux anges portant la couronne, où s'inscrit la croix, entre les deux archanges Michel et Gabriel, serait aux Staatliche Museen de Berlin (63).

A la plaque de Manchester s'apparente étroitement un panneau central de volet du British Museum montrant aussi la Vierge trônant entre un archange et les trois Rois mages au-dessus d'un registre où a été figurée la Nativité avec l'épisode de Salomé (64).

---

(56) Wessel, op. cit.; Beckwith, *Coptic Sculpture*, Londres 1963, p. 13.

(57) *Elfenbein*, dans le *Reallexikon für Antike und Christentum*, t. 4, col. 1131.

(58) *Frühchr. K.*, p. 88.

(59) Volbach, *Zur Lokalisierung...*, dans *Festschrift Gerke*, p. 84; Natanson, *Early Christian Ivories*, p. 32.

(60) Volbach, no. 127, pl. 39.

(61) Volbach, no. 129, pl. 40; Volb.-Laf. D., pl. 92; Banck, figg. 41-42.

(62) Volbach, no. 128, pl. 45.

(63) Volbach, no. 126.

(64) Volbach, no. 131, pl. 41; *Frühchr. K.*, pl. 222; Metz, pl. 44.

Les Byzantins ont aussi fabriqué en ivoire des coffrets qui servaient de *reliquaires.* C'est de l'un de ces objets que proviendrait la plaque conservée au Trésor de la cathédrale de Trèves (65). Devant un long bâtiment, dont le portique à arcades du rez-de-chaussée est surmonté d'au moins deux étages, se déroule une procession que conduit un empereur ou un haut magistrat tenant un cierge et suivi de dignitaires qui portent également des cierges. La procession se termine par un char où sont assis deux évêques tenant un reliquaire. Le cortège se dirige vers une église basilicale à abside, dont des ouvriers achèvent la toiture. Il est accueilli à la porte de l'édifice par une impératrice qui porte une croix sur son épaule gauche. Dans le bâtiment du fond des spectateurs assistent à l'événement. Ceux dont les bustes s'encadrent dans les fenêtres du premier étage agitent des encensoirs. Le tympan de la porte de ce bâtiment est décoré d'un Christ en relief: c'est ce qui a suggéré d'y voir la porte de la Chalcé du Grand Palais impérial. Il est difficile de préciser quelle est la translation de reliques commémorée. M. Stylianos Pélékanidés a proposé d'y voir la procession au cours de laquelle le patriarche de Constantinople, Atticus, et l'évêque d'Antarados de Phénicie, Moïse, apportèrent au début du mois de septembre 415 des reliques de Joseph, fils de Jacob, et de Zacharie, père de Jean-Baptiste, à l'église de Sainte-Sophie de Constantinople, reconstruite à la suite de l'incendie de 404 et inaugurée quelque temps plus tard le 10 octobre de la même année (66). Au témoignagne du *Chronicon Pcscale,* la procession fut conduite par le préfet de la ville, Ursus, et par tout le Sénat. L'impératrice devant l'église serait Pulchérie, qui exerçait alors la régence au nom de son frère Théodose II âgé de 15 ans. Le coffret aurait été envoyé à Trèves avec la relique de Zacharie que la cathédrale de cette ville posséda au moins à partir du VIIIe siècle (67).

Les Byzantins ont encore utilisé l'ivoire pour faire des *pyxides* destinées à contenir le pain eucharistique, des grains d'encens

(65) VOLBACH, no. 143, pl. 45; VOLB.-LAF. D., pl. 93; METZ, pl. 48; D. T. RICE, pl. 70 (en bas); BECWITH, *Early Chr. and Byz. Art,* fig. 74.

(66) *Date et interprétation de la plaque en ivoire de Trèves,* dans les *Mélanges Henri Grégoire,* t. 4, Bruxelles 1953, pp. 361 et suiv.

(67) B. FISCHER, *Die Elfenbeintafel des Trierer Domschatzes,* dans *Kur-Trierisches Jahrbuch,* t. 9, 1969, pp. 5-19.

et des parcelles de reliques. Ils ont décoré les parois de ces boîtes de sujets empruntés aux deux Testaments ou à des vies de saints.

Les spécialistes sont partagés sur le lieu d'origine de la plus belle de ces pyxides. Découverte dans un village de la vallée de la Moselle, elle est conservée aux Staatliche Museen de Berlin (68). A l'avant, le Christ imberbe trône devant une arcade. Il enseigne les douze Apôtres debout à l'exception de Pierre et de Paul, assis sur ces tabourets que l'on appelait en bas latin des *faldistoria* (faldistoires), sièges liturgiques des évêques. Ce groupe rappelle les scènes de philosophes discutant dans l'art païen. A l'arrière, Abraham s'apprête à sacrifier Isaac, qui a l'allure d'un *putto* antique. La noblesse des figures, l'aisance de leurs attitudes, la qualité des draperies, la sûre élégance de la composition peuvent faire songer à un atelier de Constantinople. M. Klaus Wessel croit y reconnaître plutôt la marque de l'art d'Alexandrie (69). L'arcade devant laquelle trône le Christ n'est pas suffisante pour nous permettre de suivre J. Kollwitz lorsqu'il nous propose de voir dans cette pyxide une oeuvre originaire de Syrie ou d'Anatolie (70), car ce motif architectural, symbole de la puissance du personnage qu'il domine a été répandu dans tout l'art d'époque impériale romaine. Volbach, Metz et Kraus inclineraient à considérer cet objet comme un produit d'un atelier de la cour de Trèves. André Grabar se prononce, lui, en faveur de Milan (71).

Une certaine rudesse de la facture a fait attribuer, mais souvent sans certitude absolue, un assez grand nombre de pyxides à l'Egypte copte, qui aurait été l'un des grands centres de fabrication de ce genre d'objets. Nous citerons notammemnt une pyxide de l'Ermitage de Leningrad avec des scènes de la vie de Jonas (72). Une autre pyxide du même Musée montre Joseph, fils de Jacob, banquetant avec ses frères puis faisant découvrir la coupe qu'il avait dissimulée dans le sac de Benjamin (73). Une troisième pyxide de l'Ermitage porte la Rencontre du Christ

(68) VOLBACH, no. 161, pl. 53; METZ, pll. 16-17; KRAUS, *Das Römische Weltreich,* pl. 380b; *Charlemagne...,* no. 512, pl. 92.

(69) *Die grosse Berliner Pyxis,* dans la « Rivista di Archeologia Cristiana », 1960, pp. 263 et suiv.

(70) Dans *Christentum am Nil...,* pp. 215-216.

(71) GRABAR, p. 282.

(72) VOLBACH, no. 175, pl. 55; BANCK, figg. 45-47.

(73) VOLBACH, no. 191, pl. 57; BANCK, figg. 43-44.

et de la Samaritaine, les Guérisons de l'aveugle et du paralytique, la Résurrection de Lazare et la Guérison du démoniaque (74). Le couvercle en bronze, où sont figurés Pierre et Paul de part et d'autre de la croix surmontée de la colombe du Saint-Esprit est sans doute une addition ultérieure.

Il est fort tentant d'attribuer à l'Egypte la pyxide du British Museum où saint Ménas est figuré à l'avant en orant sous une arcade, entre deux chameaux, honoré par deux femmes à sa droite et deux hommes à sa gauche (75). A l'arrière a été représentée la décapitation du saint en présence d'un ange. Mais le fait que cet ivoire a été découvert dans un sanctuaire de saint Ménas à Rome près de Saint-Paul hors les murs a conduit d'aucuns à mettre en doute son origine égyptienne et à l'attribuer à un atelier de la capitale de l'Italie. Il n'est pas invraisemblable de supposer que la pyxide a été importée du grand sanctuaire de Saint-Ménas en Egypte jusqu'à Rome.

La découverte dans la région d'Assiut d'un fragment de pyxide représentant sans doute un miracle du Christ en présence d'un apôtre (76) a permis à M. Volbach d'attribuer à un courant populaire de l'art copte tout un groupe de pyxides: notamment une pyxide de la collection Kofler-Truniger à Lucerne (77) et une pyxide du Musée de Bonn (78) représentant la Résurrection de Lazare par le Christ, suivi d'un ou plusieurs apôtres. On peut y ajouter encore un fragment de pyxide du Musée du Louvre, qui portait le même sujet (79).

Les Byzantins ont employé l'ivoire, de même que le bois, pour les *peignes* liturgiques qui servaient au diacre à faire la

---

(74) VOLBACH, no. 179, pl. 56; BANCK, figg. 48-51.

(75) VOLBACH, no. 182, pl. 56; *Frühchr. K.*, pl. 236 (en bas); METZ, pl. 46; GRABAR, fig. 342.

(76) Au Kelsey Museum of Archaeology de l'Université de Michigan à Ann Arbor: W. Fr. VOLBACH, *Zur Lokalisierung frühchristlicher Pyxiden*, dans *Kunsthistorische Studien, Festschrift Friedrich Gerke*, pp. 81-88; *Koptische Kunst* (Essen), n. 129.

(77) VOLBACH, no. 197, pl. 58; *Koptische Kunst*, no. 131; *Mittelalterliche Kunst der Sammlung Kofler-Truniger, Luzern* (= Aachener Kunstblätter des Museumvereins, Heft 31, 1965), p. 11 S1 et fig. p. 64; *Festschrift Friedrich Gerke*, p. 83, fig. 3.

(78) VOLBACH, no. 194, pl. 58; *Koptische Kunst*, no. 130; *Festschrift Friedrich Gerke*, p. 82, fig. 2.

(79) *Koptische Kunst*, no. 132, avec fig.; *L'art copte*, Petit Palais, Paris 1964, no. 87.

toilette de l'évêque, assis sur son trône, avant de célébrer la messe. L'un de ces peignes, découvert en Egypte à Deir Abou Hennis près d'Antinoé et conservé au Musée copte du Vieux-Caire, montre sur l'une de ses faces la Résurrection de Lazare et la Guérison de l'aveugle en présence d'un apôtre et sur l'autre deux anges portant une couronne où s'inscrit un cavalier orant, sans doute le Christ (80).

Mais le plus impressionnant des monuments de l'ivoirerie religieuse paléobyzantine est la chaire sculptée pour le célèbre évêque de Ravenne, Maximien, dont le monogramme a été taillé au milieu du bandeau ornemental qui court sous le siège (81). Le meuble semble avoir été trop petit pour servir de véritable siège. Sans doute était-il porté dans les processions, recouvert de draperies et de coussins, sur lesquels reposait l'Evangile ou une croix gemmée, comme on le voit représenté dans les panneaux en mosaïque de la troisième zone du baptistère de Néon. Sur le bandeau inférieur de la face principale, saint Jean Baptiste, vêtu de la mélote et présentant de la main gauche le médaillon avec l'Agneau pascal, symbole de la Rédemption, est encadré des quatre évangélistes, logés comme lui dans des niches d'allure antique, dont la voûte décorée d'une coquille est soutenue par des colonnes aux cannelures hélicoïdales. Ces figures ont été traitées avec beaucoup de vigueur dans le modelé et de réalisme dans les physionomies. Elles semblent nettement inspirées de statues antiques, que l'on pouvait voir à Constantinople, où Constantin et ses successeurs en avaient rassemblé un grand nombre, et elles nous font songer aux personnages des niches extérieures d'Or San Michele à Florence. Ces cinq panneaux de l'avant sont encadrés de bandeaux décoratifs, où des animaux (paons, lions, chèvres, cerfs, taureaux, ours, canards, colombes)

---

(80) VOLBACH, no. 204, pl. 59; *Koptische Kunst*, no. 138, avec fig.; *L'art copte...*, no. 90, avec fig.; BECKWITH, *Early Chr. and Byz. Art*, fig. 54; J. KOLLWITZ, dans *Christentum am Nil..*, p. 215.

(81) VOLBACH, no. 140, pl. 43; *Frühchr. K.*, pll. 226-235; VOLB.-LAF. D., pl. 87; METZ, figg. 34-38; GRABAR, figg. 334-337; DELVOYE, figg. 65-67; BECKWITH, *Early Chr. and Byz. Art*, fig. 94; G. BOVINI, *I principali monumenti paleocristiani del Museo Arcivescovile di Ravenna*, dans le « XI Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina », Ravenne 1964, pp. 62-95 et *La cattedra eburnea del vescovo Massimiano di Ravenna*, Faenza 1957; Kl. WESSEL, *La cattedra eburnea di Massimiano e la sua scuola*, dans « Corso di cultura ... », I (1958), pp. 145-160.

peuplent des enroulements de pampres, chargés de grappes de raisin, qui s'échappent de vases côtelés. A l'intérieur du dossier, en bas à droite, commencent les scènes de la vie du Christ, qui se poursuivent à l'extérieur de haut en bas. Elles vont de l'Annonciation à la Rencontre du Christ et de la Samaritaine. Sur un total de 24 scènes il s'en est perdu la moitié. Dans celles qui survivent le sens de la profondeur de l'espace est aboli; les personnages se pressent les uns contre les autres et certains épisodes, comme la Multiplication des pains et des poissons, prennent l'aspect d'icones: les quatre apôtres qui entourent le Christ paraissent se presser contre lui. Les dix panneaux des côtés représentent l'histoire de Joseph, fils de Jacob. Ils ont été exécutés avec ce goût de la narration vive et pittoresque que l'illustration de l'Ancien Testament a emprunté à l'art romain quand elle s'est constituée aux premiers siècles de notre ère.

On a cru reconnaître dans les panneaux de cette chaire la manière d'écoles régionales différentes. Les panneaux de l'avant avec saint Jean Baptiste et les quatre Evangélistes ont fait légitimement songer M. Bovini à la statuaire et à l'architecture d'Asie Mineure, M. Wessel se prononçant pour Alexandrie. Mais il ne faut pas oublier que des statues et des monuments architecturaux de ce type se sont trouvés également à Constantinople, qui a emprunté tant de ses modèles à l'Anatolie voisine. La richesse ornementale des bandeaux décoratifs et leur exécution fouillée qui fait ressortir les motifs en clair sur un fond sombre ont été rapprochées de la manière des ateliers syriens mais M. Wessel a souligné de son côté leur parenté avec les ivoires coptes de la chaire d'Aix-la-Chapelle. Enfin les scènes de la vie de Joseph ont paru être d'origine égyptienne, en raison de leur style et de certains détails topiques de leur iconographie comme l'attitude de Joseph conduit en prison qui est celle de captifs dans plusieurs oeuvres d'époque pharaonique ou encore le *modius* de Sarapis dont Joseph est coiffé dans les scènes qui marquent son triomphe. Mais ces détails ont pu être empruntés à des cahiers de modèles, constitués du moins partiellement en Egypte. S'il est vrai que l'histoire de Joseph a trouvé pour des raisons évidentes de la faveur dans les communautés chrétiennes d'Egypte, il ne faut pas oublier qu'elle s'est largement répandue dès le IVe siècle dans tout le monde chrétien, où le fils de Jacob fut considéré comme une préfigure du Messie et c'est à ce titre qu'il a été rapproché ici des scènes christologiques. L'évêque de Ravenne

Pierre Chrysologue (429-449) avait insisté sur ce parallélisme dans son sermon *De Nativitate*. En outre saint Ambroise avait présenté Joseph comme le modèle des évêques, ce qui serait une raison supplémentaire de la figuration d'épisodes de sa vie sur la chaire de Maximien. Si bien que dans l'état actuel de notre information, la vraisemblance historique nous porte à croire que la chaire de Maximien fut exécutée à Constantinople même sur l'ordre de ses protecteurs Justinien et Théodora, qui la lui auraient offerte pour fêter son intronisation comme évêque en 545, avant que ne lui fût décerné le titre d'archevêque qui ne figure pas dans le monogramme (82). La présence de l'apôtre Paul dans la Guérison de l'aveugle pourrait être un détail propre à l'iconographie constantinopolitaine de cette scène (83), de même que c'est dans la capitale de l'Empire que l'on pouvait voir porter les costumes « scythes » dont sont revêtus certains personnages des épisodes de la vie de Joseph. Récemment M. Grabar revenant à une hypothèse émise par Stuhlfauth, a indiqué une préférence pour une origine ravennate (84) mais, tout en reconnaissant qu'« il n'est pas certain que Ravenne, après son essor politique, ait compté des ateliers d'ivoiriers » et il a supposé que, de toute manière l'atelier d'où est sortie la chaire de Maximien a pu s'inspirer de modèles orientaux et employer des ouvriers orientaux. Esthétiquement c'est bien, comme l'a souligné dernièrement M. Beckwith, dans l'atmosphère de *renovatio* des traditions artistiques de l'antiquité tardive qui s'est produite à Constantinople sous Justinien que se situe la chaire de Maximien.

Elle est l'un des symboles les plus significatifs de la richesse de la production des ivoires religieux paléobyzantins par la haute qualité de son exécution et par la diversité des traditions stylistiques et iconographiques d'origine anatolienne, syrienne et égyp-

---

(82) Telle est l'opinion de M. Beckwith (*Early Chr. and Byz. Art*, pp. 52-53) et aussi la solution vers laquelle pencherait M. Bovini (« XI Corso di cultura... », 1964, p. 94), qui n'exclurait pas l'intervention d'artistes originaires d'Alexandrie travaillant dans un atelier de Constantinople. Pour M. Metz (p. 33 et légende à la fig. 34) ce meuble est sûrement le produit d'un atelier constantinopolitain mais le problème est de savoir si les artistes l'ont exécuté à Constantinople même ou s'ils sont venus travailler l'ivoire à Ravenne.

(83) Cf. E. Kitzinger, dans les « Dumbarton Oaks Papers », t. 14, 1960, p. 38.

(84) Grabar, p. 289.

tienne qui s'y combinent, fondues dans le creuset de l'art de Constantinople. Elle est aussi le signe de l'alliance bien byzantine du *sacerdotium* et de l'*imperium*.

BIBLIOGRAPHIE

G. BOVINI - L. B. OTTOLENGHI, *Catalogo della mostra degli avori dell'alto Medio Evo. Ravenna (Chiostri Francescani)*, 2e éd., Ravenne 1956.

R. DELBRÜCK, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, Berlin-Leipzig 1929.

E. P. DE LOOS-DIETZ, *Vroeg-christelijke Ivoren. Studie over de stijlontwikkeling op den overgang van de vierde naar de vijde eeuw*, Assen 1947 (en néerlandais).

J. KOLLWITZ, *Elfenbein*, dans le *Reallexikon für Antike und Christentum*, t. 4, 1959, coll. 1106 et suiv.

P. METZ, *Elfenbein der Spätantike*, Münich 1962.

J. NATANSON, *Early Christian Ivories*, Londres 1953.

W. Fr. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, 2e éd., Mayence 1952.

W. Fr. VOLBACH, *Zur Lokalisierung frühchristlicher Pyxiden*, dans *Kunsthistorische Studien. Festschrift Friedrich Gerke*, Baden-Baden 1962.

Kl. WESSEL, *Consulardiptycha* et *Diptychon*, dans le *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, t. 1, coll. 1068-1075 et coll. 1196-1203.

WLADIMIRO DORIGO

ALCUNI MOMENTI DEL RITRATTO MUSIVO RAVENNATE NELLA FORMAZIONE DELLA RITRATTISTICA MEDIOEVALE: LE SEQUENZE APOSTOLICHE

I.

ELEMENTI ICONOLOGICI E TIPOLOGICI GENERALI

Nel vasto archivio dell'arte romana degli ultimi secoli dell'impero la ricerca di individuazione personale mediante il ritratto mostra di attraversare una delle fasi più contraddittorie e combattute dell'antica produzione di immagini.

Questa situazione si configura, da una parte, nel diverso processo di sviluppo che dissocia inesorabilmente, fin dall'ultimo secolo dell'età repubblicana, i due indirizzi produttivi e d'uso del realismo del ritratto patrizio tardorepubblicano, originario dalla maschera funeraria espressiva del culto domestico degli avi nelle famiglie nobili di Roma, e del naturalismo modesto e spontaneo del ritratto italico innervato per lontani raccordi nell'esperienza greca più antica. Ne scaturiscono un filone di produzione talvolta veristica di stele con l'immagine dei defunti, interessata al massimo di rassomiglianza fisionomica, e non indifferente alle culture di sostrato delle varie province dell'impero, specie occidentali, ma più spesso tipologicamente ripetitiva anche se di non indifferente espressività, e un filone, ben più noto e determinante nella peripezia dell'arte tarda, di produzione coltivata di ritratti ufficiali, quindi imperiali e comunque di individui appartenenti alle classi superiori, per sé intimamente connessi alla vicenda degli stili, dei linguaggi e delle mode di continua importazione o ispi-

Prospetto F

Apostoli	Battistero degli Ortodossi		S. Agata dei Goti		Battistero degli Ariani		Cappella arcivescovile		Basilica Eufrasiana		S. Vitale	
	Barba	Età	Barba	Età	Barba	Età	Barba	Età	Barba	Età	Barba	Età
Pietro	Bb	A	B	A	Bb	A	Bb	A	Bb	A	Bb	A
Paolo	Bn	M	B	M	Bn	M	Bn	M	Bn	M	Bn	M
Andrea	Bb	A	B	A	Bb	A	Bb	A	Bb	A	Bb	A
Giacomo di Zebedeo	Bn	M	B	M	Bn	M	Bn	M	—	G	Bnc	G
Giovanni	—	G	B	G/A	—	G	Bnc	G	—	G	—	G
Tomaso	—	G	B	G	—	G	Bn	G	Bb	A	Bnc	G
Giacomo di Alfeo	Bn	M	B	M	Bn	M	Bn	M	—	G	Bn	M
Filippo	Bn	M	B	M	Bn	M	Bn	M	Bn	M	Bnp	M
Bartolomeo	Bb	A	—	G	Bb	A	Bn	M	Bn	M	Bn	M
Matteo	Bb	A	B	M	Bb	A	—	G	Bb	A	Bb	A
Simone	—	G	B	M	—	G	Bn	G	—	G	—	G
Giuda (Taddeo)	Bn	M	B	M	Bn	M	Bn	M	—	G	Bnp	M

Legenda

Si veda ai prospetti A e B, tenendo conto che nel presente prospetto non è stato osservato l'ordine di disposizione delle figure nei singoli monumenti. Per quanto riguarda in particolare S. Agata dei Goti, la qualificazione tipologica qui sintetizzata è ovviamente più sommaria; si noti anche che circa la figura di Giovanni vi è una differenza fra le attestazioni del Ciacconio e quelle del Campini, il quale ultimo lo raffigura insolitamente come un vecchio.

SEMAVI EYICE

LES MONUMENTS CHRETIENS DE KARADAGH (BINBIRKILISE)

Il s'agit d'une localité qui se trouve en Anatolie centrale, au sud de Konya, près de la petite ville de Karaman l'antique Laranda. Au milieu d'une vaste plaine se dresse un groupement de montagnes qu'on appelle Karadagh (=Montagne noire), dont le sommet atteint l'altitude de 2.288 m. Les ruines dites les *Mille et une églises* (=Binbirkilise) sont dispersées aux abords et sur les hauteurs de Karadagh.

I. PUBLICATIONS

1. *Voyageurs:*

A ma connaissance, c'est G. A. Olivier qui mentionne pour la première fois, l'existence de ces ruines, qu'il n'a pu visiter d'ailleurs (1797), puis ce sont W. M. Leake (1800) et Mac Donald Kinneir (1814) qui en parlent sans les avoir vues. Le voyageur étranger qui a pour la première fois visité et dessiné ces vestiges est Léon de Laborde dont l'album (1826) renferme trois gravures, très précieuses puisqu'elles nous montrent les édifices a l'état presque intact. Quelques années plus tard J. Hamilton visitera (1835) Karadagh-Binbirkilise et en donnera une description sommaire mais claire et utile. Par contre les lignes que Ch. Texier réserve à cette région sont trop vagues. On peut se demander si ce voyageur a vraiment passé par là. Enfin Davis

décrit Binbirkilise (1873) où il a pu voir plusieurs édifices qui étaient encore en très bon état.

2. *Recherches scientifiques:*

Vers la fin du siècle passé, les savants commencèrent à s'occuper de la région. D'abord les épigraphistes, puis les archéologues et les historiens d'art. En 1895 J. Smirnov avait relevé et photographié quelques édifices, en 1900 J. Crowfoot y séjourna pour prendre des notes et photographier ceux-ci. Ils communiquèrent les résultats de leurs recherches à J. Strzygowski qui les utilisa dans son livre intitulé: *Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte* (1903). C'était une révélation et l'historien d'art autrichien avait eu la bonne idée de les exposer d'une manière qui a fait à son époque une sensation scientifique. Certes les photos étaient intéressantes mais insuffisantes, et les plans se basaient sur des mesures prises à la hâte. En outre, les deux archéologues, Smirnov et Crowfoot, s'étaient occupés presque uniquement des vestiges de la ville basse dite Madenşehir (lire: Madénchéhir). Or chaque colline, chaque sommet et versant de Karadagh était parsemé de ruines. Crowfoot avait pris des notes et des vues à Degle (lire: Deghlé) sans dire un mot sur le fait que cette localité constituait un site à part renfermant plusieurs édifices. Il s'était contenté de communiquer à Strzygowski le plan et les vues d'un seul monument de Deghlé, de celui qui est connu sous le no. 32.

La construction de la ligne de chemin de fer d'Istanbul à Bagdad avait rendu cette région plus facilement accessible. Un ingénieur, C. Holzmann, membre du chantier de cette ligne, avait pensé à faire avec plus de soin les relevés des ruines de Karadagh-Binbirkilise. Quoique incomplet, son mince album (1904) donne une idée plus claire, de la région aussi bien que des bâtiments. Mais il faut avouer que ses croquis ne sont pas d'une exactitude rigoureuse. Vers les mêmes dates, plus précisément en 1905, Miss Gertrude Bell avait visité Karadagh. Dans une série d'articles qui relataient les résultats d'un voyage archéologique, elle avait décrit presque sans lacune, les ruines de Deghle (selon elle: Daoulèh). Quelques années plus tard, en collaboration avec Sir W. Ramsay, ils signèrent un volumineux livre intitulé: *The Thousand and One Churches* (1909), livre qui constitue jusqu'à nos jours même la publication principale. Depuis

lors, on ne s'est occupé que de monuments isolés. Ainsi Lienhardt a publié un travail sur l'église no. 1 et Fink fit un traité concernant l'église de Mahalatch, qu'il inséra dans un de ses livres. Le gros livre de Ramsay et de Bell est la base de toutes les publications sur cette région. On peut dire la même chose pour le récent résumé rédigé par M. Restlé pour la *Realenzyklopaedie zur byzantinischen Kunst.*

II.
ESSAI DE GEOGRAPHIE HISTORIQUE

Le terme *Binbir* (= Mille et une) indique un grand nombre. Il ne faut donc pas s'imaginer que la région possède un millier d'églises ou de chapelles. Karadagh comporte deux localités distinctes: d'abord sur la plaine le village de Madenchéhir (les paysans disent: Madanchar) qu'environnent des monticules volcaniques, puis vers l'ouest un autre qui est perché sur une montagne. Tous les deux ont étés fondés sur l'emplacement de localités anciennes. Outre ces deux localités en maints endroits se trouvent des églises isolées, des chapelles, des ruines sans caractère défini et même au sommet de quelques hauteurs des forteresses. Le sommet le plus haut est celui qu'on appelle Mahalatch qui semble être la forme un peu déformée du nom de Saint-Michel. Là se trouvent une église et une chapelle funéraire qu'entourent les dépendances d'un monastère. Ramsay et Bell ont fait un travail de grand mérite, mais ils n'ont pas pu exploiter toute la région. Il y a et il y avait d'autres vestiges qu'ils ne mentionnent point. À l'époque byzantine Karadagh était donc habité presque partout jusque dans ses recoins les plus invraisemblables. Par exemple au nord du village de Deghlé se trouvait un site aujourd'hui disparu, et dans le cratère situé au pied de Madendagh (ou Geuzdagh) on voit encore des habitations troglodytiques. Il est bien difficile de répondre à la question suivante: de quoi vivait cette population? On peut imaginer que cette région était favorable au pâturage, et que la population avait du bétail. En outre, certaines collines étaient sans doute cultivées. Quelques arbustes abâtardies semblent démontrer l'existence de vignobles et d'arbres fruitiers. En face du village de Deghle on voit actuellement des champs cultivés.

On a proposé il y a longtemps l'hypothèse que les ruines

de Binbirkilise appartenaient à des cités monastiques. Si on l'adopte, Karadagh serait alors, une montagne sainte à l'exemple du Mont Athos. Mais la grande étendue des nécropoles prouve bien que ce sont des localités profanes. En outre le nombre des églises proprement dites, n'est pas tellement élevé. Mais il est curieux que la ville byzantine qui devait occuper l'emplacement du village de Madenchéhir, ville qui semble avoir été fort importante, n'ait point été identifiée. Il y a longtemps, on avait proposé successivement deux localités que Saint Paul avait visitées: Lystra puis Derbé. Plus tard il s'est avéré que Lystra devait se trouver plus à l'ouest à l'emplacement de Hatunsarayı. Quant à Derbé, rien ne prouvait que cette cité était à Madenchéhir. Ramsay proposait pour celle-ci Zosta (Akarköy) à l'ouest de Karaman. Récemment, après la découverte de deux inscriptions qui mentionnent Derbé, on a identifié la colline dite Kertiheuiuk comme l'emplacement véritable de cette petite ville que Saint-Paul visita. Cette colline située à l'est de Karadagh est parsemée de fragments de poterie mais n'est pourvue d'aucun reste architectural. Les deux inscriptions furent trouvées dans les villages d'alentour et puisqu'elles ne sont pas *in-situ* elles peuvent provenir de n'importe quelle ruine de la région.

Ramsay était pour la solution Madenchéhir = Barata. L'historique de cette ville antique est complètement obscure. Cette solution nous apparaît plausible. Car *baratron* signifie précipice, gouffre et il se trouve tout au près des ruines de Madenchéhir des cratères volcaniques. Ce fait est un argument suffisamment convaincant en faveur de la solution proposée par Ramsay. L'hypothèse plus récente émise par Fink, de chercher Sidaropalos qu'avait occupé en 806 l'armée de Harun ar-Rachid, est complètement dépourvue de fondement logique. De même rien ne soutient l'identification Madenchérir = Hyde. Ainsi l'ancien nom de cette ville, qui se trouvait sur la route qui mène de Ikonion (= Konya) vers le sud, reste mystérieux. Il y a longtemps, on avait noté près de Madenchéhir une pierre milliaire qui indiquait la distance d'Ikonion à une « ville de Gaianos ». Or en Lycaonie une Gaianopolis est inconnue. La seule solution plausible serait que, ce nom de Gaianos soit celui d'un saint local, qui aurait été donné à Barata ou à une autre ville qui occupait l'emplacement de Madenchéhir.

III.
L'HISTORIQUE DE LA REGION

D'après les inscriptions hiéroglyphiques, des reliefs et des autels qu'on y rencontre la région de Karadagh était habitée à l'époque hittite. L'antiquité classique n'y est point représentée. Par contre vers la haute époque romaine la région semble s'être repeuplée. Dans les ruines on rencontre des tessons de l'époque romaine et de l'époque byzantine. Mais il est a noter que parmi ces derniers on ne voit aucun fragment de poterie tardive à glaçure. Il est désolant que les monnaies ramassées par les paysans ne soient pas connues. Un exemplaire que nous avons eu est à l'effigie de l'empereur Phokas (602-610) et il fut, dit-on, trouvé à Madenchéhir.

Selon Ramsay la ville basse fut détruite aux VII-IXème siècles par l'invasion arabe et les habitants furent obligés de se réfugier dans la ville haute où existait déjà une localité. Ce fut la période prospère de la ville haute. Le péril arabe passé, vers le milieu du IXème siècle, on redescendit dans la plaine. A partir de la fin du XIème siècle, lorsque la région a été conquise par les Turcs, une communauté chrétienne continua d'y vivre. Elle a disparu à une époque indéterminée. Quoique vraisemblable, cette chronologie se base sur des suppositions trop fragiles. On peut se demander, par exemple, si le péril était tellement grand, la raison pour laquelle les habitants n'ont pas cherché la protection d'un forte muraille? Les forteresses de Bachdagh étant trop éloignées, on ne pouvait pas en cas de danger y chercher refuge. A notre avis, le péril arabe — dont on ne connaît pas exactement le trajet effectué en Anatolie centrale — ne semble pas être un facteur décisif. Donc sans avoir une preuve convaincante d'un raid arabe qui aurait détruit la ville basse, il serait trop hasardé de lier à ce fait toute la chronologie.

À l'époque turque, sur une hauteur qui domine la ville basse, à Yukarı eurén, un village musulman a vécu. Etait-ce un village seljoukide ou karamanlide ou bien plus tardif,ottoman? On utilisa l'église no. 15 comme mosquée, puis ce village aussi fut abandonné. Pourquoi? on ne saurait rien avancer d'affirmatif, mais proposer seulement des conjectures comme la pénurie d'eau, ou bien l'existance de bandes d'insurgé pour lesquelles Karadagh était un refuge idéal. Selon Olivier, à la fin du XVIIIème siècle personne ne voulait s'y aventurer de peur des bandes qui l'in-

fectaient. Longtemps Karadagh resta inhabitée. Dans le courant du siècle passé, les tribus nomades s'y fixèrent ce qui ramena, avec une rapidité incroyable, la destruction des monuments qui s'étaient parfaitement conservés depuis plusieurs siècles. En 1827 L. de Laborde avait vu parmi les ruines de la ville basse une forteresse que Holzmann et Bell mentionnent aussi. Actuellement elle n'existe plus. D'après les croquis de ces auteurs, elle avait l'aspect d'un *castrum* romain et une église (no. 3) était incorporée dans l'enceinte. On ne sait pas si c'était une fortification byzantine ou turque. On veut y voir une forteresse plutôt byzantine que turque, construite lors de la seconde période byzantine aux IX-XIIème siècles. Aucune trace n'étant visible, il est impossible de faire des conjectures à ce sujet.

IV.

DESCRIPTION DES MONUMENTS

Dans cette brève nomenclature nous allons étudier les monuments suivant un itinéraire qui est à notre avis, le seul programme logique pour visiter les vestiges. Nous allons désigner les ruines d'après les numéros donnés par Ramsay et Bell.

1. *Ruines de Madenchéhir* [fig. 1]:

Eglise no. 1 - C'est une grande basilique assez bien conservée. La nef principale quoique voûtée en berceau, était surelevée. A une époque relativement tardive elle fut consolidée par des murs latéraux. La façade est simple et austère, elle est limitée en sa partie supérieure par un pignon. On distingue encore sur les murs du narthex, à l'intérieur près de l'entrée et sur les surfaces des soffites des arcs, les restes d'une décoration peinte.

Chapelle no. 4 - Elle est complètement détruite, quelques vagues traces de l'abside sont visibles.

Eglise no. 11 - Complètement disparue.

Nécropole - A l'entrée du village commence une nécropole qui sétend vers le nord. On rencontre dans les jardins et entre les habitations plusieurs sarcophages ornés quelquefois par des

motifs ou des compositions d'un style tout à fait local. Un sarcophage intéressant se voit devant la mosquée actuelle et un autre un peu à l'ecart de l'édifice no. 7.

Habitations - Parmi les ruines on rencontre plusieurs chambranles de porte qui se trouvent encore *in-situ*. Ils sont taillés dans d'énormes blocs et leurs linteaux sont décorés en leur milieu par une croix en relief. Ces chambranles sont probablement les restes des habitations dont les murs ont disparus. Des citernes, des margelles de puits et des presses de raisin taillées dans le roc, sont les témoignages de la vie citadine.

Eglise no. 2 - Elle a complètement disparu. Déjà en 1909, on avait construit sur son emplacement une école qui est devenue actuellement un café. L'école moderne est près de l'emplacement du no. 11.

Complexe nos. 12, 21 et 22 - Ce complexe était constitué par trois bâtiments érigés côte à côte. D'abord une chapelle cruciforme (no. 12), puis une grande basilique (no. 21), enfin une autre chapelle (no. 22). Cette dernière n'existe plus; de la basilique quelques traces subsistent, par contre la chapelle cruciforme se trouve en un meilleur état. Il est fort possible qu'elle soit un martyrium on un baptistère. Elle est construite suivant un plan en croix libre. Chaque bras de la croix était couvert d'une voûte en berceau et au milieu se trouvait une coupole dont les pendentifs existent encore. Cette chapelle a, au nord, une entrée aménagée sous une voûte, et une décoration typique pour la région orne les chambranles de cette entrée.

Edifices nos. 18, 19 et 23 - Déjà Ramsay et Bell n'avaient pas pu classer ces vestiges qui sont actuellement introuvables.

Mausolée - C'est un petit monument du IVème siècle fort bien conservé. Il a une forme carrée. Un toit pyramidal couvrait probablement la chambre funéraire.

Martyrium no. 8 - C'était un des plus importants monument de Binbirkilise. Laborde l'avait dessiné presque intact. Davis avait vu, sous la couverture conique, restes d'une toiture en bois qui d'après la description qu'il en fait était une pseudo-

coupole ou plafond par poutres en biais. Actuellement on ne distingue que les tracés des murs. Une fouille pourrait donner son plan exact. Il s'agit fort probablement d'un martyrium dont la disposition architecturale concorde, d'une façon remarquable avec la description du martyrium idéal faite par Grégoire de Nysse. Ici, un octogone était pourvu de quatre annexes saillantes dont l'une formait l'abside, les trois autres donnant à l'édifice un aspect cruciforme.

Exèdre no. 7 - Cet édifice en forme d'abside n'est point le sanctuaire d'une basilique. Est-il le reste d'un lieu de culte à ciel ouvert? ou bien est-ce un martyrium en forme d'abside isolée? Cette deuxième hypothèse nous semble être la plus convaincante. Le bâtiment est assez bien conservé. Il est impossible d'accepter le plan qu'avait dessiné Miss Bell. Les murs latéraux n'ont jamais existé, et le bâtiment qui se trouve à l'ouest n'est point situé sur l'axe de l'exèdre. Ultérieurement ce bâtiment a fait corps avec une basilique dont les traces sont encore visibles.

Complexe nos. 6 et 9 - Il est composé d'une grande basilique (no. 6) et d'une chapelle en forme de croix libre (no. 9). Quoique très ruinée, la basilique subsiste en partie. Elle a perdu ses colonnades, mais l'abside et le narthex sont encore debout. La chapelle que couvrait une coupole avec organes intermédiaires très curieux, a malheureusement complètement disparu. Son emplacement est marqué par des pierres éparses.

Chapelle no. 24 - Elle est très ruinée. Plus vers le sud, auprès d'un cratère, on voit les vestiges d'une autre chapelle à nef unique.

Citerne - Au sud de l'exèdre no. 7 est située une grande citerne. C'est un réservoir spacieux que couvre une voûte en berceau, renforcée par deux arcs en pierre de taille. Le niveau d'eau est accessible au moyen d'un escalier. Parmi les ruines il y a d'autres citernes plus ou moins conservées.

Eglise no. 29 - En 1909 Ramsay avait effectué ici une fouille dans l'espoir d'y trouver un édifice romain. Il y mit au jour les restes d'une basilique dont le pavement était orné de mosaïques. Cet édifice a disparu, aucun reste n'est visible.
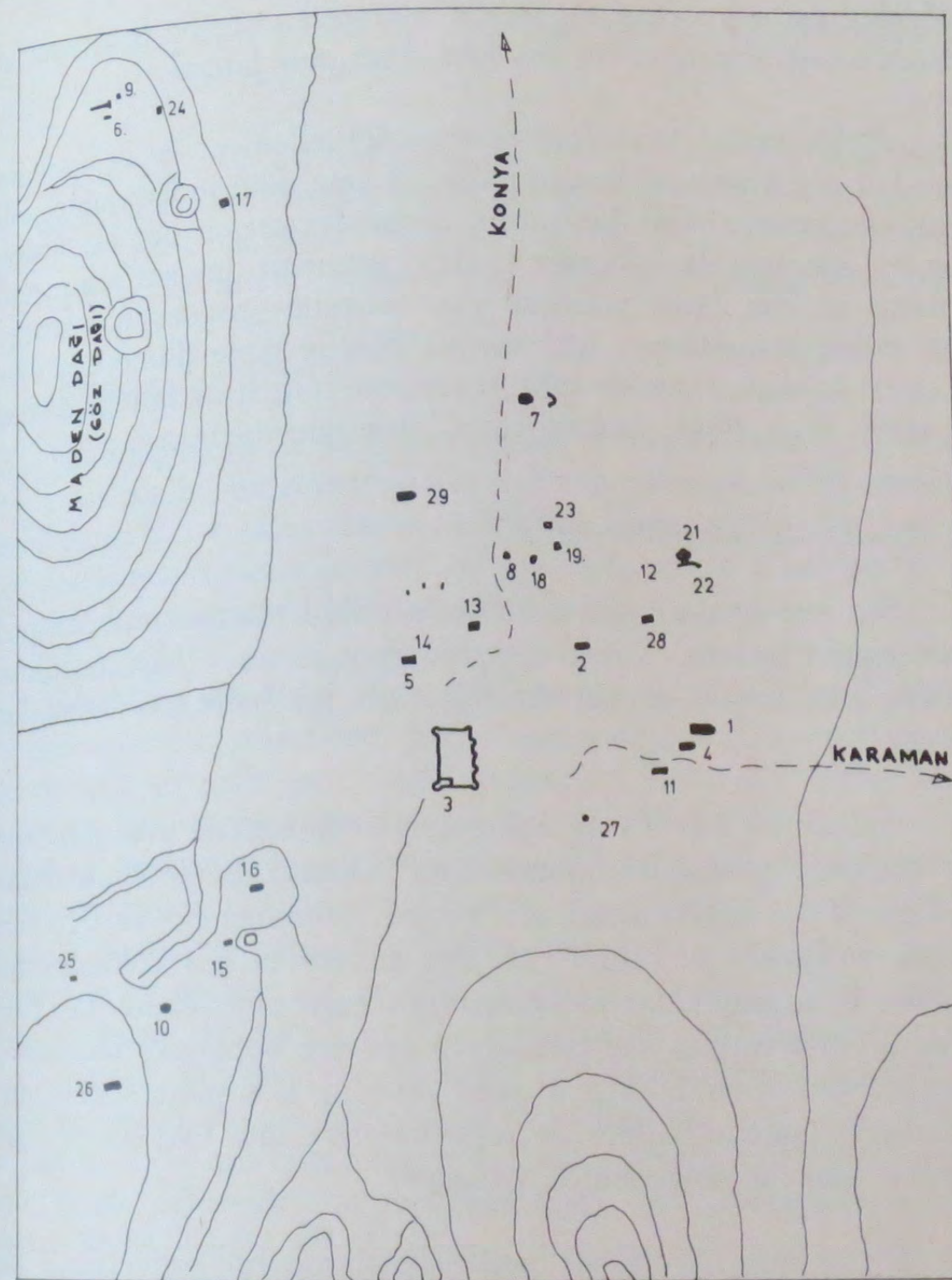
Fig. 1 — Ruines de Madenchéhir.

Eglise no. 5 - C'est une basilique de moyenne grandeur. Actuellement le narthex seul subsiste et on peut suivre les tracées des murs latéraux. Au voisinage on remarque plusieurs chambranles de porte.

Edifices nos. 13 et 14 - Déjà au début du siècle les édifices nos. 13 et 14 étaient presque détruits jusqu'au niveau du sol.

L'édifice no. 14 a disparu, tandis que de l'autre on peut voir les restes d'une abside et les vestiges d'un mur latéral.

Eglise no. 3 et la forteresse - Actuellement de la basilique no. 3 il n'y a aucune trace visible. A une date indéterminée elle était incorporée dans l'enceinte d'une forteresse qui est visible sur les gravures de Laborde. Celle-ci occupait une surface rectangulaire et elle était pourvue des tourelles rondes ou carrées. Une ruine insignifiante qui semble être le reste d'une des tourelles est la seule trace de cette forteresse qui, si on la juge d'après ce reste, était d'une construction plus que médiocre.

2. *Ruines de Youkari eurén:*

Sur une hauteur qui domine la ville basse se trouvent quelques ruines isolées. A une certaine époque un village musulman occupa une partie de cet endroit puis les habitants l'abandonnèrent.

Eglise no. 10 - Cette église érigée suivant le plan circulaire est comptée parmi les monuments importants de Binbirkilise. Il s'agit d'une église ayant une forme légèrement ovale avec une abside saillante. A l'intérieur, des piliers et des colonnes formaient un anneau central qu'entourait un couloir voûté. Les principes architecturaux des basiliques ont été appliqués ici dans la construction d'un édifice à plan central. Les pierres des murs extérieurs étaient taillées de telle manière que l'aspect de l'édifice est devenu polygonal à 14 pans.

Eglise no. 15 - Cette petite basilique fut convertie à une certaine époque en mosquée. Actuellement, elle est très ruinée. C'est ici que Ramsay a rencontré sur une pierre ré-utilisée une inscription funéraire qui donnait une date entre les années 1162-1171. Cette inscription, aujourd'hui perdue, prouve, dit-on, qu'à l'époque turque l'endroit était encore occupée par une population chrétienne.

Eglise no. 16 - Actuellement seules les fondations de l'abside sont visibles. Sous l'église se trouvent deux citernes très bien conservées que Ramsay et Bell ne signalent point.

Chapelles nos. 25 et 26 - Edifices sans grande importance que nous n'avons pas cherchés.

Eglise no. 30 - La route, difficilement carrossable, qui mène à Deghlé passe sur l'emplacement d'une église que nous croyons identifier avec celle no. 30 et qui était déjà très ruinée en 1909. Au bord de la route les restes de son abside sont encore visibles.

3. *Les ruines de Deghlé* [fig. 2]:

La ville haute a également une nécropole assez étendue. Il y a des tombeaux construits et des sarcophages taillés directement dans le roc. Ces derniers étaient pourvus de couvercles. Un des traits caractéristiques de ces tombeaux c'est qu'ils se trouvent aux sommets des rochers dominants.

Complexe no. 44 - En pénétrant dans les ruines, à droite s'étend un vaste complexe que composent plusieurs bâtiments. On ne sait au juste s'il s'agit vraiment d'un grand monastère. A droite, le complexe est limité par un édifice oblong qui était voûté en berceau; à gauche, se succèdent plusieurs bâtiments dont le dernier avait jadis l'aspect d'une grande tour carrée. Actuellement, il a perdu son étage supérieur. Derrière la façade principale et voisine de la salle oblongue se trouve une petite église en forme de croix libre. Complètement comblée aujourd'hui, il est devenu difficile d'en discerner la disposition architecturale. Cette église mi à croix libre, mi à croix inscrite, avait un couloir en forme de U qui contournait le bras ouest de la croix. Ainsi cette petite église est un exemple d'un type architectural très peu répandu.

Chapelle no. 38 - Elle est à nef unique et a une construction peu soignée.

Chapelle no. 40 - Edifice sans importance.

Eglises nos. 31 et 42 - L'église no. 31 est un des monuments les plus importants de la ville haute, et elle est relativement bien conservée. C'est une basilique qui a tous les traits caractéristiques de l'architecture régionale. Depuis 1909 la colonnade droite, le grand arc du béma, et l'étage supérieure du narthex ont disparu.
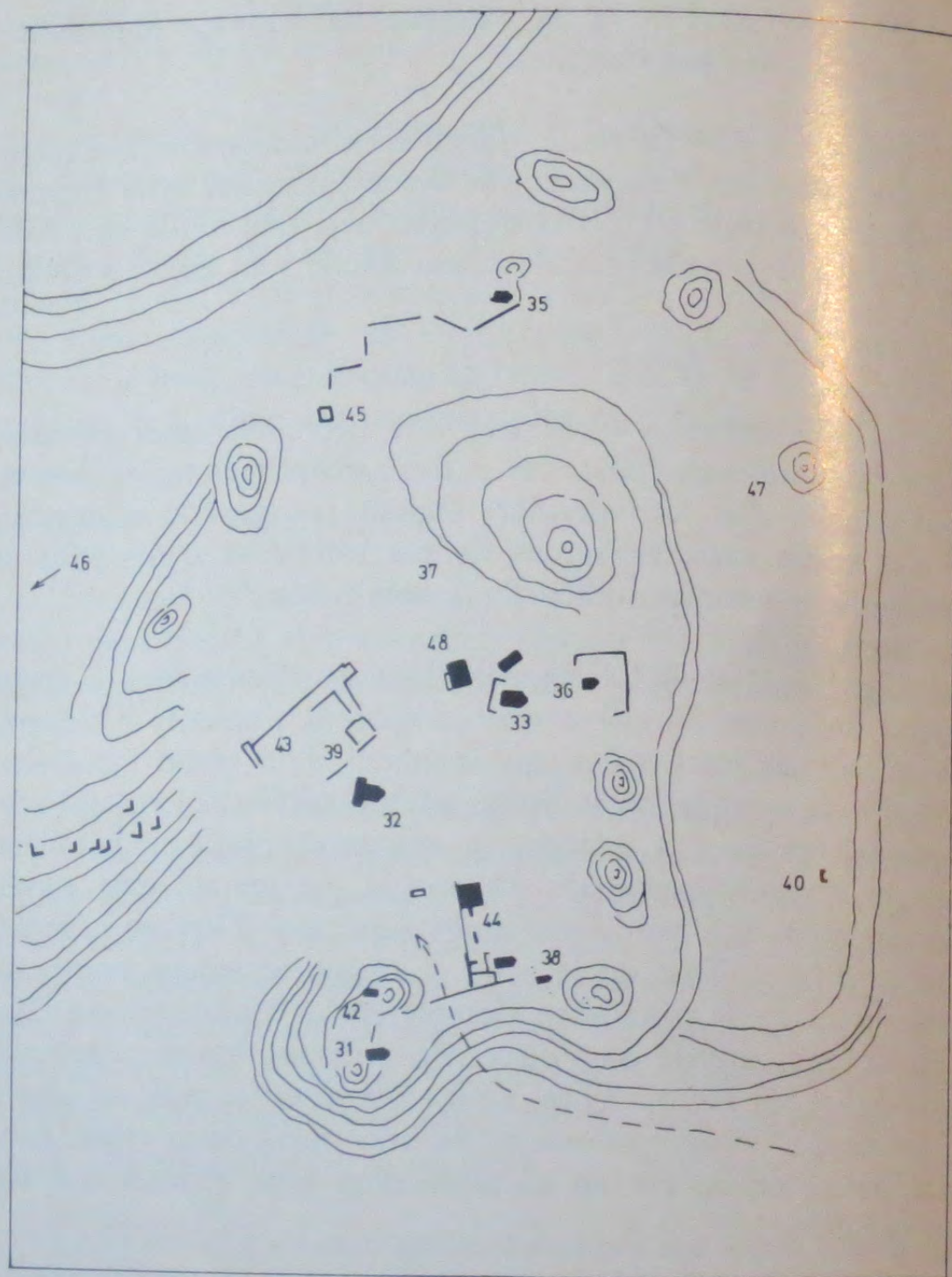
Fig. 2 — Ruines de Deghlé.

La façade occidentale a perdu ainsi ses proportions et son effet esthétique. Malgré ces pertes on peut encore trouver dans cet édifice tous les éléments stylistiques propres à Binbirkilise. L'appareil des murs est d'une qualité remarquable qui rappelle les maçonneries de l'époque classique. Un peu vers le nord se dresse un rocher dont le sommet a été taillé pour servir de tombeau. Au pied de ce rocher était érigée une chapelle de forme

basilicale qui a disparu. A l'église no. 31, nous avons rencontré sur le mur oriental une inscription funéraire qui n'existe pas dans le recueil de Ramsay et de Bell.

Bâtiments nos. 39 et 43 - Au centre du modeste village de Deghlé se trouve une agglomération de plusieurs grands bâtiments qui semblent tous appartenir à un même complexe. Au milieu devait s'étendre une vaste cour, et toutes les parties s'ouvraient sur celle-ci. Il y a d'abord un bâtiment rectangulaire (A) qui est divisé en deux compartiments oblongs au moyen d'une rangée de piliers. Le deuxième édifice (B) se compose d'une série de salle voûtées. Le bâtiment (C) fut construit suivant un plan presque carré. Deux rangées de piliers le divisent en trois nefs voûtées. Une de celles-ci a perdu sa couverture, tandis que les deux autres servent de mosquée à la petite communauté de Deghlé. Le quatrième bâtiment (D) qui avait un plan rectangulaire n'est plus visible. Le complexe se termine par un cinquième édifice (E) de forme carrée qui a au milieu quatre piliers sur lesquels retombent quatre arcs. La partie supérieure de ce bâtiment surmonte et domine le complexe. Il était comme une église à croix grecque inscrite dont la coupole est contre-butée de quatre côtés par quatre voûtes en berceau. Ce curieux édifice n'a pas d'abside, il n'est donc point une église. Est-ce le soubassement et la partie inférieure d'une tour de vigie? Il est difficile d'émettre une hypothèse solide, il est également difficile d'imaginer l'identité de ce grand complexe qui selon Ramsay et Bell serait simplement un monastère. Nous croyons plutôt y voir les éléments d'un palais épiscopal. On pourrait aussi envisager la possibilité que ce soit un fortin érigé vers la fin de l'époque romaine et qui ultérieurement aurait été adapté à un autre but.

Basilique no. 32 - Tout au près du complexe, mais en dehors de son enceinte, se trouve la ruine d'une grande basilique qui doit être l'église principale de la localité chrétienne. Par certaines particularités elle constitue un exemple architectural à part. Elle a une longue façade. Jusqu'en 1908 on pouvait voir sur les colonnades une deuxième rangée de colonnes qui surmontaient des archivoltes. Ces éléments indiquaient clairement que les nefs latérales étaient surmontées de galeries. On pouvait accéder à celles-ci au moyen de deux escaliers aménagés dans des tours qui flanquent le narthex et qui forment des annexes saillan-

tes. Ainsi la façade de la basilique avait un aspect semblable à celle des basiliques syriennes. Les colonnades s'arrêtent à une certaine distance de l'abside, et elles laissent un espace libre qui a la forme d'un transept rudimentaire. Près de l'abside sont accolées latéralement deux chapelles dont une est sûrement un baptistère. La basilique no. 32 qui a des affinités avec les basiliques classiques dites du type hellénistique est la seule église de la région, qui dénote une telle parenté. Mais les principes de ce type sont appliqués ici dans l'esprit de la tradition locale. L'édifice no. 48 qui se trouve juste derrière l'abside de la grande basilique n'est pas important. Il est composé de deux pièces. Il est certain que ce n'est pas une église, peut-être s'agit-il d'une habitation.

Complexe nos. 33 et 36 - C'était un complexe monastique entouré d'une clôture et qui était composé d'une belle chapelle (no. 36), d'une basilique (no. 33) et de dépendances. De la basilique la grande abside subsiste encore. Sur les pierres de l'arc de triomphe on peut voir une inscription qui cite les noms des membres d'une grande famille notable. La chapelle à nef unique, qui était en 1909 très bien conservée n'existe plus, son emplacement et les chambranles de son entrée sont les seules choses encore visibles.

Chapelles nos. 46 et 47 - Ce sont des chapelles de dimensions très restreintes. Elles se trouvent aux pieds des rochers dont les faîtes contiennent des tombeaux.

Eglise no. 35 - Elle se trouve au nord de l'ancienne ville, en un endroit qui est parsemé de vestiges. C'est le seul édifice dont la construction a été faite en partie au moyen de briques L'abside et la façade sud n'existent plus. Ramsay et Bell veulent y voir le plan d'une église en forme de croix grecque inscrite. Les quatre piliers peuvent indiquer une disposition semblable, mais il se peut aussi que le bâtiment ait eu une forme basilicale. Devant cette église, il y a deux sièges taillés dans le roc. Selon Ramsay, ils seraient les trônes de deux divinités hittites.

Edifice no. 45 - C'est une construction assez soignée qui était originairement à deux étages. Ce n'est point une église. Nous ne croyons pas, comme l'avaient suggéré Ramsay et Bell

Fig. 3 — Eglise de Mahalatch.

que ce soit une dépendance d'un monastère. A notre avis c'est un édifice isolé, peut-être même une habitation. Nous n'avons pas pu trouver les traces de l'escalier extérieur que Holzmann a indiqué sur son dessin.

Chapelle no. 37 - Une très petite chapelle funéraire en croix libre. Déjà en 1909 elle était partiellement ruinée. Actuellement quelques restes sont visibles.

4. *Les ruines sur les montagnes:*

Eglise de Mahalatch [fig. 3] - Le sommet de Karadagh est couronné d'une petite église en croix libre. Ultérieurement on érigea à côté une chapelle funéraire. Ces deux édifices communiquaient entre eux par un couloir en maçonnerie, de même l'église était reliée au moyen d'un autre couloir voûté aux dépendances d'un monastère. Une inscription très difficilement lisible indique que la chapelle funéraire contient le tombeau d'un certain Léon. En se basant sur cette inscription douteuse, on voudrait identifier ce personnage avec son homonyme qui dans le Vème ou vers le début du VIème siècle fut évêque de Barata. Ce sommet était

pourvu à l'époque hittite d'un autel. La particularité la plus importante de cette petite église est la construction de sa coupole. En effet celle-ci s'élevait sur un soubassement qui avait l'aspect d'une tour carrée, et les organes intermédiaires étaient constitués par des blocs de pierre posés en biais aux angles (dalles plafonnantes).

Chapelle de Kızıldagh - Au sommet de cette colline se trouvent les restes d'un monastère dont l'église a la forme d'une croix libre.

Les ruines du Tched daghi - A Tched ou Tchad daghi on a signalé, il y a longtemps, une église qui avait le plan à croix grecque inscrite. Actuellement cet édifice est tellement ruiné qu'il est impossible d'étudier sa forme architecturale. Si c'est vraiment un exemple de ce type, il faudrait admettre qu'à une époque relativement tardive l'influence de l'architecture byzantine classique ait pénétré jusqu'à Karadagh. Mais rien ne prouve que cette église de très modestes dimensions était érigée suivant ce plan si caractéristique de la deuxième période de l'art byzantin. L'église se trouve sur une plate-forme dominante. Le sommet est couronné d'une très petite chapelle en croix libre.

Les ruines du Madendaghı (ou Geuzdaghi) - Le sommet de cette montagne qui domine la ville basse est parsemé de ruines. Au nord on voit des tourelles qui protégeaient le sommet. Derrière ce fortin se succèdent plusieurs ruines: une chapelle, une citerne et vers le sud une petite église très bien conservée. L'église a des annexes irrégulières dont une, celle qui fut accolée à l'abside, est particulièrement intéressante. Là aussi on voit l'application du système intermédiaire de l'église du Mahalatch, c'est-à-dire pour le raccord de la coupole on a eu recours au service d'un bloc de pierre posé en biais. L'église proprement dite est une très petite basilique voûtée, ayant à chaque rangée seulement deux piliers. Donc, si les voûtes s'étaient effondrées, on pourrait dire que c'était une église à croix grecque inscrite. La surface de la demi-coupole est décorée de traits rouges qui imitent les pierres. Détail à signaler, une des fenêtres de l'abside est pourvue d'une dalle qui obstrue toute l'ouverture. Ainsi les églises n'avaient pas de vitres. En hiver, on fermait les fenêtres par des dalles qu'on enlevait en été.

Cratère au pied du Madendaghı - Dans le cratère il y a plusieures cellules qui furent utilisées comme habitation d'ascète. Une cellule a des traces de fresques parmi lesquelles on peut identifier des croix et sur la paroi d'une grotte, trois figures nimbées.

Bachdagh et les forteresses - Le sommet du Bachdagh est couronné d'une forteresse dont la partie inférieure semble être une construction antique. En face, sur une deuxième colline se trouve une autre forteresse d'une construction moins soignée. Entre les deux, sur le col on voit les traces d'un grand bâtiment qui pourrait être une caserne. Mais la construction la plus intéressante est un énorme réservoir à ciel ouvert qui recevait le trop-plein d'un autre réservoir rectangulaire.

Autres ruines - On signale l'existence de ruines: à Asamadi, à Kayasarnıtch, à Yaniktépé, à Saraybéli, enfin à Demirlik et à Davudini etc. Les recherches futures doivent tenir compte de tous ces endroits.

V.

TRAITS CARACTERISTIQUES DE L'ARCHITECTURE REGIONALE

1. Abside saillante semi-circulaire. Pas d'absidioles ni des cellules latérales (pastophoria). Dans quelques rares églises qui étaient pourvues d'absidioles on s'est contenté d'évider, en forme de niche, l'épaisseur des murailles.
2. Les absides ont des fenêtres géminées (sauf églises nos. 1 et 32). Les rares fenêtres percées sur des façades sont aussi généralement géminées.
3. Extérieurement l'abside a une forme très légérement conique.
4. La façade du narthex s'ouvre à l'extérieur par une entrée géminée. Exception faite de cette double entrée, c'est une façade uniforme et close.
5. Le narthex a des compartiments latéraux. Celui qui est situé au sud est clos, tandis que l'autre, celui qui est au nord, s'ouvre sur le compartiment central dont il est séparé au moyen d'un arc.
6. La maçonnerie est en pierre de taille. Extérieurement l'aspect du travail est très soigné, intérieurement il l'est moins.

Cela prouve que les parois intérieures étaient couvertes de fresques.

7. Les nefs sont couvertes de voûtes en berceau, construites en pierre. Ces voûtes sont renforcées par des arcs formerets.

8. Dans les petites basiliques la différence de hauteur entre les trois voûtes n'étant pas grande, elles sont couvertes par un toit en maçonnerie à double pente. Dans les grandes basiliques, la nef principale est plus haute. Les extrados étaient couverts de tuiles classiques noyées dans du mortier, dont on voit les empreintes dans l'église no. 1.

9. Tous les demi-cercles sont en arc outrepassé, autrement dit en fer à cheval.

10. Les éléments de soutien sont des piliers trapus. Leurs faces étroites sont convexes. Ils n'ont pas de chapiteau proprement dit.

11. Les édifices n'ont aucun ornement architectonique. Tout est sobre et singulièrement austère. Une corniche qui court le long de l'édifice sépare la partie basse des murs de la superstructure.

12. Les plans utilisés sont la basilique, le plan central, surtout le plan à croix libre. L'utilisation du plan à croix grecque inscrite est très problématique.

A Binbirkilise on voit apparaître donc un style purement local qui au premier abord semble avoir des affinités avec les églises de Syrie. Mais une étude plus critique laisse voir des dissemblances très apparentes:

a) En Syrie, l'entrée principale est sous un grand arc monumental, ici on a une double entrée d'un aspect plus modeste.

b) En Syrie, sur cet arc il y a une galerie ouverte, tandis qu'ici, la façade est unie; elle ne s'ouvre rarement que par quelques fenêtres géminées.

c) Les nefs des basiliques syriennes sont séparées par des piliers en maçonnerie, qui sont quelquefois très distancés. De grands arcs retombent sur ces piliers. Les basiliques de Binbirkilise ont des arcs d'égal diamètre s'alignant sur des piliers monolithes.

d) Les absides des basiliques syriennes sont généralement cachées par un mur droit, tandis que les absides de Binbirkilise sont saillantes.

e) Les couvertures des basiliques syriennes sont en charpente. Par contre Binbirkilise ne connaît que de voûtes en maçonnerie.

Le style des églises de Binbirkilise diffère du style classique dit « hellénistique ». C'est un stlye local comme celui de la Syrie, et il tire son origine, comme d'ailleurs celui-ci, des traditions autochtones. La forme du narthex rappelle le *Bit-Hilâni* de l'architecture hittite. Cette forme doit avoir influencé à la fois Karadagh et la Syrie, et semble avoir eu dans chacune de ces régions un épanouissement distinct, indépendant de l'autre.

VI.
ESSAI DE DATATION

Selon l'opinion de Strzygowski les monuments de Binbirkilise doivent être datés comme appartenants aux IVème et Vème siècles. Smirnoff qui lui avait transmis les matériaux était plutôt pour une date plus récente et il était enclin à faire remonter cette datation jusqu'au VIIème siècle. Ramsay et Bell proposent des dates en rapport avec les invasions de l'armée arabe. Selon eux certains édifices sont érigés du Vème jusqu'au VIIème siècle, puis du IXème au XIIème on continua à restaurer les églises; tandis que dans la ville haute on construisit particulièrement pendant les invasions arabes. Mais ils ne sont pas toujours d'accord. La chronologie de Ramsay qui se base à la forme des lettres des inscriptions, diffère quelquefois de celle proposée par Miss Bell, qui se base à la forme des édifices. Nous ne croyons pas que l'invasion arabe soit une limite fixe pour dater les monuments. En outre les bâtiments de la ville haute n'ont point le caractère éphémère des édifices que des habitants fugitifs auraient pu ériger. Dans son excellent livre R. Krautheimer accepte l'intervalle qui est limitée du VIème au VIIème siècles.

Nous croyons qu'il y a une continuité à partir de la fin de l'époque antique. Le mausolée et l'exèdre se rattachent directement à la tradition classique. Les édifices chrétiens ont été construits à partir du IVème siècle et selon nous simultanément en ville haute et en ville basse. Avec la période iconoclastique l'activité diminue, et on cesse de construire vers le début de l'époque byzantine moyenne, c'est à dire vers le IXème siècle. Mon

argument consiste en ceci que nous n'avons aucune église qu'on pourrait dater avec certitude de cette époque. Mais la population autochtone continue à végéter dans ces villes déchues. On fait des réparations mais on ne construit rien d'important. Quelques tremblements de terre durent ruiner certains édifices.

Conclusion

Cette région est riche en souvenirs paléochrétiens et byzantins. Il est clair que plusieurs problèmes existent et attendent leurs résolutions. Le grand livre de Ramsay et de Bell n'a point épuisé le sujet, et depuis la parution de ce travail il y a eu des monuments détruits. Une recherche archéologique plus étendue et des fouilles systématiques peuvent donner des résultats inattendus, et elles seront susceptibles d'éclaircir les questions obscures. Avant de terminer nous ajouterons ceci: la tradition locale continua de survivre. L'église arménienne desaffectée de Karaman, une construction qui fut érigée probablement au XVIII ème siècle, est une curieuse copie des basiliques qui se trouvent à Madenchéhir et à Deghlé. Est-ce une influence apportée par les anciens habitants de Binbirkilise qui avaient abandonné leurs montagnes pour venir vivre dans cette petite ville qui est éloignée d'une quarantaine de kilomètres? Voilà encore une problème impossible à résoudre mais qui n'est pas dépourvu d'intérêt.

BIBLIOGRAPHIE

Les résultats des recherches que nous avons faites dans cette région seront publiés sous forme d'un livre qui sera abondamment illustré et qui renfermera toutes les références bibliographiques.

M. BALLANCE, *The site of Derbe, a new inscription*, dans « Anatolian Studies », VII (1957), pp. 147-151, pl. IX.

M. BALLANCE, *Derbe and Faustinopolis*, dans « Anatolian Studies », XIV (1964), pp. 139-140, pl. XXVIIa.

Gertrude L. BELL, *Notes on a Journay through Cilicia and Lycaonia*, dans « Revue Archéologiuqe », 4. série, VIII (1906), pp. 225-252 et 390-401; IX (1907), pp. 18-19.

Charles DIEHL, *Les origines asiatiques de l'art byzantin*, dans *Etudes Byzantines*, Paris 1905, pp. 337-352.

Semavi EYICE, *Karadagh (Binbirkilise) ve Karaman çevresi eserlerinde incelemeler - I: Recherches archéologiques à Karadagh (Binbirkilise) et dans la région de Karaman*, I, Istanbul 1971.

Josef FINK, *Die Kuppel über dem Viereck*, München-Freiburg 1958, pp. 26-47.

Samuel GUYER, *Die Bedeutung der christlichen Baukunst des inneren Kleinasien für die allgemeine Kunstgeschichte*, dans « Byzantinische Zeitschrift », XXXIII (1933), pp. 78-104, 313-330.

Samuel GUYER, *Grundlagen mittelalterlicher-abendlaendischer Baukunst*, Einsiedeln-Zürich-Köln 1950.

Carl HOLZMANN, *Binbirkilise, Archaeologische Skizzen aus Anatolien*, Hamburg 1904.

Robert LIENHARDT, *The Great Basilica, Church No. 1 at Bin Bir Kilise in Anatolia*, dans « Journal of the Society of Architectural Historians », XXIV (1965), pp. 300-303.

Gabriel MILLET, *L'Asie Mineure, nouveau domaine de l'histoire de l'art*, dans « Revue Archéologique », IVème série, V (1905), pp. 93-109.

William M. RAMSAY-Gertrude L. BELL, *The Thousand and One Churches*, London 1909.

Marcel RESTLE, article: *Binbirkilise*, dans *Realenzyklopaedie zur byzantinischen Kunst*, I, col. 690-719.

Joseph STRZYGOWSKI, *Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte*, Leipzig 1903.

SEMAVI EYICE

LES MONUMENTS BYZANTINS DE LA THRACE TURQUE

Pendant les mois d'été des années 1961 et 1962, nous avons fait deux voyages d'études qui avaient pour but de dresser l'inventaire des monuments byzantins et turcs dispersés sur le territoire de la Thrace turque ou orientale. N'ayant pas pu poursuivre ce programme, nos recherches sont restées inachevées. Nous nous sommes contentés d'exposer les résultats de nos travaux sous forme d'un article qui a paru en 1969. Nous donnons ici un résumé de ce travail qui a été publié en turc et qui est accompagné d'une abondante illustration.

I.
VIZE

1. *Eglise dite Ayasofya (=Sainte Sophie)* [fig. 1]:

Le monument le plus important de Vize est incontestablement l'ancienne église byzantine transformée en mosquée qu'on appelle Ayasofya (Sainte Sophie) ou Büyük cami (la Grande Mosquée) ou bien Süleyman Pacha camii. C'est une église assez vaste, érigée dans l'enceinte fortifiée et qui semble être l'édifice de culte principal de la ville byzantine. Le niveau du sol environnant s'étant avec le temps démesurément surélevé les absides sont enfouies jusqu'à mi-hauteur. L'église dite Ayasofya est un bel édifice de grandes dimensions qui a peu souffert des restaurations. Les réfections nécessaires pour la maintenir debout n'ont porté atteinte ni à sa structure ni à l'essentiel de sa disposition
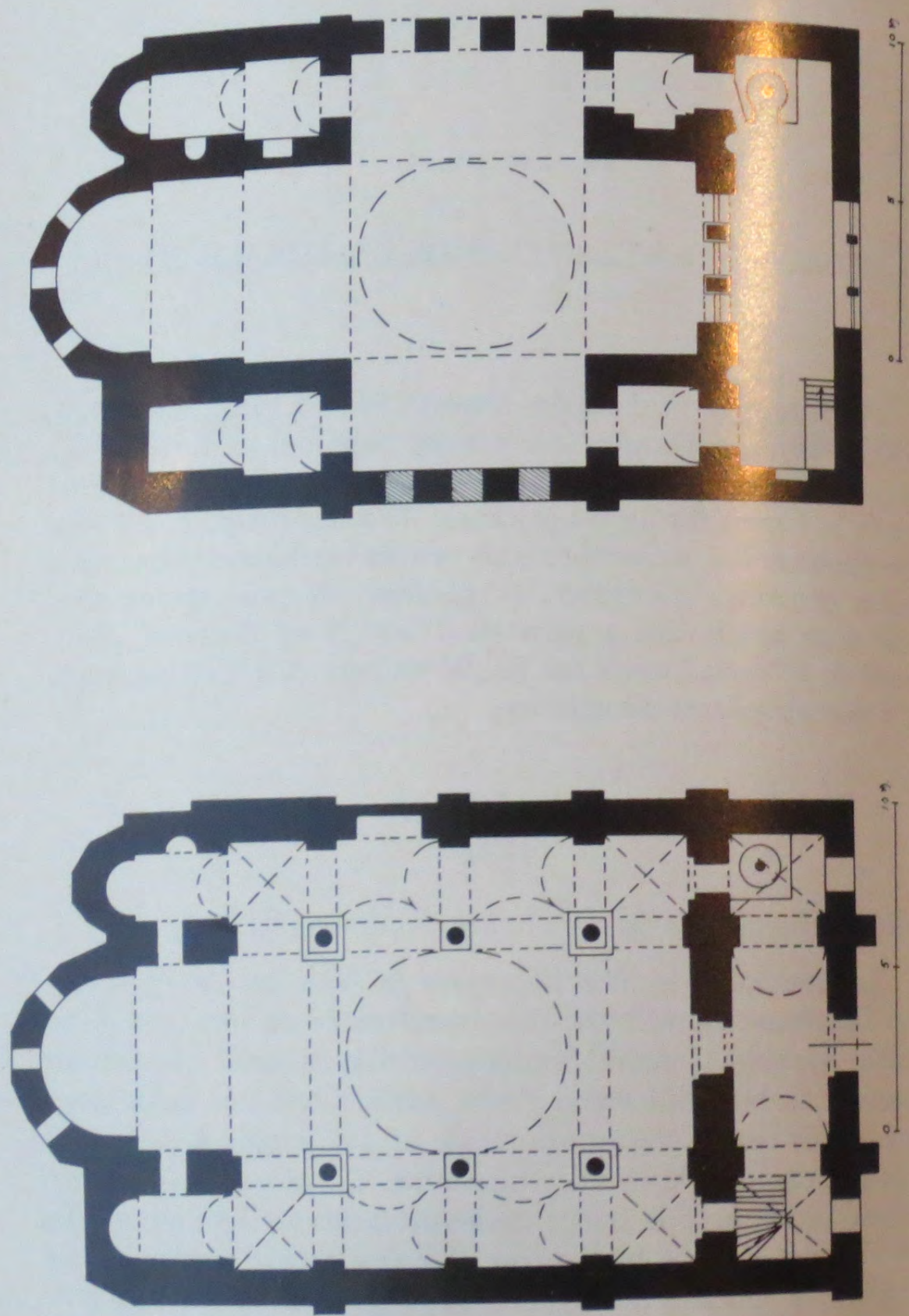
Fig. 1 — *Vize* - Eglise dite Ayasofya.

architecturale. La façade ouest qui à l'origine devait s'ouvrir à l'extérieur par des baies, a été pourvue au XIXème siècle d'une construction en bois de style Empire très en vogue dans l'empire Ottoman. Trois entrées donnent accès à un narthex qui a comme d'habitude, trois travées. Celle du milieu est couverte d'une voûte en berceau, qui soutient une galerie. Dans la travée sud, après la conquête, on a érigé la base du minaret, tandis que celle du nord contient encore un escalier en bois qui donne accès aux tribunes.

Le naos a une forme fort curieuse. Au premier abord on croirait qu'il s'agit d'une église à croix grecque inscrite. Mais il n'est pas difficile de remarquer que les quatre colonnes principales qui supportent le poids de la superstructure ont été à une époque tardive enveloppées par des piliers en maçonnerie qui sont d'ailleurs d'un aspect disgracieux. Ainsi, il est certain qu'après un incendie ou un tremblement de terre, les fûts des colonnes ayant été endommagés, on a eu recours pour sauver l'édifice à ces grossiers piliers. D'autre part la façade nord et la moitié de la coupole avec son tambour ont été rebâties à l'époque turque, probablement au XVème siècle. L'édifice est, d'après son plan de rex-de-chaussée, une basilique. Deux rangées d'arcades qui retombent sur des colonnes réemployées séparent la nef centrale des nefs latérales. Les fûts et les chapiteaux corinthiens sont défigurés par une couche de peinture assez épaisse. Les niveaux des nefs surélevés avec le temps, ont donné aux fûts un aspect trop trapu. Les nefs latérales sont divisées au moyen d'arcs qui relient les colonnes aux piliers engagés dans les murs. De ces compartiments ainsi formés, ceux qui se trouvent aux angles, sont voûtés en arêtes tandis que le compartiment central est couvert par une voûte en berceau.

Au milieu de l'édifice se dresse une grande coupole sur pendentifs. Cette coupole légèrement ovale est érigée sur un tambour polygonal assez haut qui était percé de fenêtres à chacun de ses pans. Lorsqu'on a dû restaurer la coupole, on jugea plus prudent de ne pas ouvrir de fenêtres. Ainsi ce tambour a pu conserver ses fenêtres dans sa moitié sud seulement. L'église, quoique basilicale au rez-de-chaussée, est couverte par un système propre aux églises à croix grecque inscrite. La poussée de la coupole centrale est contrebutée au moyen de quatre grandes voûtes en berceau. On a ici, donc, un exemple des églises mixtes qui étaient très en vogue à Mistra. Nous l'appelons mixte, car

deux conceptions architecturales complètement différentes se sont juxtaposées en un même édifice: le plan basilical et le plan à croix grecque inscrite.

Comme les églises de l'école de la capitale, celle-ci aussi a une travée intercalaire qui allonge l'édifice vers l'orient, ce qui a facilité l'aménagement de deux cellules de prothesis et de diakonikon, qui ont la forme de petites chapelles. L'abside principale est extérieurement à sept pans. Quoique murés les emplacements des fenêtres sont encore visibles. En bas l'abside était percée de trois fenêtres tandis qu'à la rangée supérieure leurs nombres augmentent. Des deux cellules des pastophoria celle qui est au nord a perdu sa forme primitive. Par contre l'autre a une absidiole polygonale.

Le plan de l'édifice au niveau des tribunes diffère complètement de celui du rez-de-chaussée. La galerie qui surmonte le narthex s'ouvre par une triple arcade à l'intérieur de la nef principale. Ici l'église apparaît comme un édifice à croix grecque inscrite dont les bras sont dessinés par des murs angulaires. Ces compartiments que séparent des parois massives ont l'aspect de pièces closes et isolées. Primitivement l'église était éclairée, outre les fenêtres du tambour et de l'abside, par une série de fenêtres disposées dans les tympans latéraux. Actuellement elles sont murées, mais leurs contours sont encore visibles.

De la décoration très peu de restes sont sur place. Les chapiteaux sont des matériaux réemployés. Quelques jolis dessins qui apparaissent sous le crépi tardif, sont les restes d'une décoration turque. Parmi les dalles du parapet une est particulièrement intéressante. Elle est ornée d'un chrisme encadré d'un losange, tandis que les autres dalles sont dépourvues de tout ornement. Le pavement a pu subsister à l'état fragmentaire. Il était composé de marbres de différentes couleurs qui formaient des dessins géométriques. Nous avons découvert aussi en quelques endroits les vestiges de fresques très effacées ou couvertes d'enduit.

L'église byzantine de Vize est un monument important digne de prendre place dans l'histoire de l'art byzantin. Comme nous l'avons déjà dit, c'est une église du type mixte. Dans la dernière période de la civilisation byzantine les églises aux plans superposés apparaissent dans les provinces. La Paregoritissa d'Arta est un monument dans lequel la croix grecque et le plan sur huit appuis fusionnent. A Mistra, on a toute une série d'églises qui combinent dans le même bâtiment la basilique et la croix grecque inscrite. La Grande Métropole est un spécimen à part. En effet là, une basilique déjà existante fut remaniée en 1302 pour recevoir la superstructure à croix grecque. Le plan mixte est né des nécessités d'une restauration. Peut-être est-elle devenue ainsi un prototype. L'église de la Vierge Hodegitria (ou vulgairement: l'Aphendiko) érigée en 1302, et la Pantanassa rebâtie vers 1350 par le despote Manuel Cantacuzène, puis remaniée en 1428 par le protostrator Jean Frangopoulos qui lui fit donner son aspect actuel, sont les exemples les plus typiques de cette composition architecturale que nous appelons mixte. Selon notre avis, l'église de Vize devrait être contemporaine des édifices similaires, ce qui nous mène à conclure qu'elle doit appartenir aux XIIIème ou XIVème siècles. Selon C. Mango, d'après une inscription peinte, aujourd'hui introuvable, cette église semble être l'église métropolitaine où fut inhumée provisoirement une sainte Marie dite la jeune. Marie, qui n'avait de son vivant rien d'une sainte, était morte en 902 ou 903. C'est en 923 qu'on transporta ses dépouilles mortelles dans une chapelle qui lui fut dédiée. Mango pense, que l'inscription aurait été écrite par un visiteur pendant le laps de temps que le corps de la dame se trouvait dans la grande église, c'est à dire entre les années 902/3 et 923. Ce qui doit constituer un *terminus ante quem* pour dater l'église. Mais le caractère architectural de l'édifice s'oppose à cette supposition. C'est une date trop reculée pour un tel bâtiment. Il y a une possibilité: l'édifice serait le successeur d'un autre plus ancien et que l'inscription aurait appartenu à celui-ci. Encore pour pouvoir soutenir cette hypothèse il faudrait trouver l'inscription et contrôler le degré de véracité d'une assertion pareille.

2. *Monastère rupestre près de Vize:*

Vers le nord-ouest de la ville, sur le versant d'un vallon se trouve un monastère rupestre. Devant ce complexe qui a été creusé dans le flanc de la montagne s'étend une étroite terrasse. Du sud vers le nord le monastère est composé de trois parties distinctes:

A - Une petite chapelle creusée suivant le plan tréflé.
B - Une grande église à nef unique, flanquée de cellules irrégulières.
C - Des cellules groupées autour d'une petite chapelle.

A - La chapelle tréflée est précédée de quelques annexes qui étaient accolées au flanc de la montagne. D'après les trous on peut déduire que celles-ci avaient des toitures en bois. Le narthex de la chapelle est détruit en partie mais cela n'empêche pas de compléter son plan. Il est d'une forme presque carrée avec des absides latérales. Le plafond de ce narthex est orné d'une croix en relief. Une petite entrée donne accès à la nef qui est de forme rectangulaire. On remarque deux croix en relief dont l'une, la plus grande, orne la travée principale, tandis que l'autre, plus petite, décore la travée qui devait surmonter l'autel. La nef, comme le narthex, est flanquée latéralement de deux exèdres qui communiquent au moyen d'étroits passages avec des cellules minuscules de prothesis et de diakonikon. L'hémicycle de l'abside est garni d'un synthronon qui y a été taillé. Dans la paroi de l'abside on a aménagé trois niches. Toutes les surfaces sont ornées de croix en relief, les niches, la demi-coupole de l'abside, les cellules de pastophoria, les exèdres etc. en sont pourvues.

B - Un peu plus loin on trouve l'église principale qui est à nef unique. Elle se termine par une abside qui en occupe toute la largeur. Celle-ci est également pourvue d'un synthronon qui a en son milieu une cathèdre, le tout travaillé dans le rocher. A droite de la nef, il y a un petit escalier de 10 à 12 marches qui donne accès à une très petite chapelle irrégulière, creusée dans la partie haute et qui prend une faible lumière d'une lucarne percée dans la voûte de l'église rupestre. A gauche de l'église, des cellules sans plan défini se succèdent.

C - Vers le nord commence un troisième groupe de cellules qui avaient devant elles des annexes en bois. Le sol des cellules et du narthex de la chapelle renferment des tombeaux crusés dans le rocher. Deux piliers séparent le narthex de la nef. Celle-ci a une forme trapézoïdale et elle était isolée de la travée du béma par une iconostase taillée dont quelques traces subsistent. Le béma se développe en largeur, elle a latéralement des exèdres. Une abside termine cette chapelle qui est sans doute d'un caractère funéraire. Sur l'entrée principale, on voit une niche plate qui était probablement destinée à exposer une icône.

Ce monastère rupestre est un des exemples des institutions religieuses troglodytiques qu'on rencontre un peu partout, en Anatolie, en Thrace et dans les Balkans.

3. *La forteresse de Vize:*

Un plan des fortifications de l'antique Bizye fait défaut. Sur les monticules on peut voir les tours de cette enceinte qui selon Procope fut refaite par l'empereur Justinien. L'élément le plus intéressant est à notre avis le château d'eau qui est situé au fond du vallon, juste près d'une rivière. C'est un édifice rectangulaire (dimensions: 10 m 15 × 14 m 40) qui a une construction extérieure très soignée. A l'intérieur il y avait un rez-de-chaussée voûté et deux étages à charpente. Chaque étage a des meurtrières. La rivière coule en côtoyant l'angle de ce château; on peut en déduire que ce fortin était là pour contrôler et aussi pour puiser l'eau de la rivière. Un paysan a affirmé qu'un passage souterrain existerait d'ici jusqu'au sommet de la citadelle. Actuellement il est difficile d'accepter ou de rejeter cette assertion, mais une chose est certaine: une tour de la forteresse est perchée en une position dominante de telle manière qu'elle devait protéger le château d'eau dont l'importance était très grande.

II.

MIDYE

Midye (lire: Midïé) est une petite localité située sur le littoral de la Mer Noire. Midye, l'antique Salmydessos, puis Medeia, d'où son nom actuel, est une forteresse médiévale qui a conservé son enceinte. Quoique mutilées les portes de cette citadelle subsistent encore. A Midye il y a un très intéressant monastère rupestre qui est situé au fond d'un vallon arrosé par Pabutch deresi. Il y a deux sentiers qui mènent au monastère. Celui qui relie le village semble être plus important. Cette route est en partie taillée dans le rocher.

Le complexe rupestre de Midye n'est point inédit. Il a été visité et décrit en 1846 par Xavier Hommaire de Hell et dessiné par le peintre Jules Laurens. Pendant la guerre balkanique, l'archéologue bulgare K. Škorpil étudia ce monastère, et en dressa un plan fort soigné, il photographia aussi quelques pièces et fragments plastiques. Mais sa description n'est accompagnée d'aucune vue du monument. En 1961, au VIème Congrès de histoire turque, nous avons soumis une communication dans laquelle nous avons exposé l'importance artistique de ce complexe.

Puis dans un article sur l'activité de Hommaire de Hell nous avons donné une description sommaire du monastère. M. Dirimtekin s'est également occupé de cette curieuse oeuvre d'art, il en a publié à maintes reprises de brèves descriptions illustrées de quelques vues intérieures d'une netteté relative. Enfin, dans notre article en turc sur les monuments byzantins de la Thrace nous nous sommes occupés du complexe de Midye. Puis nous avons publié, en collaboration avec M.me Nicole Thierry, un travail exhaustif.

Le complexe a été creusé complètement dans le flanc d'une colline et tous ses éléments, aussi bien que sa riche décoration, ont été travaillés dans le massif. Le complexe est composé de trois sections principales: une église complète avec son narthex, son abside, ses annexes etc., une source sainte (haghiasma) et des pièces auxiliaires dont une est sûrement une chapelle funéraire. Le centre du monastère est constitué par l'église. Mais la partie la plus importante semble être la source sainte, l'haghiasma, qui est située derrière l'église. La vasque de celle-ci est accessible par un escalier également taillé dans le rocher. Un couloir de procession en forme de L, contourne l'église pour aboutir à l'extérieur. Dans la seconde moitié du XIXème siècle on érigea une annexe en maçonnerie qui complétait la façade effondrée du monastère. Cette construction actuellement presque disparue, constitue en quelque sorte une quatrième partie.

L'église a un narthex qui est en quelque sorte la continuation du couloir de procession. Le narthex est composé de trois travées dont les couvertures simulent les constructions des voûtes en briques. Les parois latérales du narthex imitent les galeries construites. On y voit une décoration dont le modèle a été emprunté aux dalles de parapet. Ainsi, il est évident que les artistes qui sculptèrent le massif, d'ailleurs facilement maniable, voulaient donner l'impression d'un travail non creusé et taillé mais construit. La paroi droite du narthex avec sa rangée d'arcatures donne l'impression d'une architecture « ouverte » et elle caractérise bien l'esprit d'illusion optique qui domine presque à chaque coin de ce complexe, particulièrement dans la partie qui enveloppe la source sainte. Celle-ci est creusée en contrebas, et elle est visible d'une galerie qui forme le fond du narthex.

L'église a la forme d'une basilique que couvrent des voûtes en berceau. Deux piliers à section carrée de chaque côté séparent la nef principale des nefs latérales. L'iconostase qui séparait jadis

le béma de la nef principale avait été également taillé dans le massif. En 1961, cette mince séparation était détruite. Les nefs latérales n'ont aucun trait caractéristique à signaler. Elles constituent des pièces oblongues que couvrent des voûtes en berceau. La nef droite communique au moyen d'une porte avec une pièce de forme carrée qui est en quelque sorte la prolongation du béma. En effet, celui-ci que couvre encore une voûte en berceau, a avec ses pièces latérales, la forme d'un transept. L'abside semi-circulaire est pourvue de trois gradins d'un synthronon qui a en son milieu une cathèdre. Quelques traces montrent que les surfaces de l'abside et de sa demi-coupole étaient ornées d'une décoration peinte. Outre une inscription murale, on voit dans la demi-coupole une croix de la Transfiguration. A gauche, sur la paroi latérale, on distingue une autre croix également ornée de pierreries, qu'accompagne une inscription très décorative. De même que la nef latérale gauche, le mur gauche du transept et la cellule de prothesis sont détruits. Au début du siècle, cette partie existait non pas taillée dans le massif, mais construite en maçonnerie. On peut se demander si à l'origine cette aile ne fut pas taillée au lieu d'être érigée en moellons. Dans le cas où l'église avait eu l'aile gauche taillée, elle aurait dû avoir aussi une façade.

Le couloir de procession qui passe devant l'abside de l'église a une voûte en berceau plus élevée par rapport aux autres et derrière l'église il n'a plus la forme régulière des autres parties.

La deuxième section principale est la source sainte. Ici la décoration sculptée est d'une richesse excessive. D'un côté l'escalier qui y mène est limité par une paroi ornée d'une imitation d'arcatures. On y voit aussi toute une série de consoles saillantes sur lesquelles sont sculptés des motifs végétaux et des oiseaux. L'haghiasma est composée d'un espace quadrangulaire que couvre une coupole taillée. Au niveau de la vasque, elle a un plan tréflé. Deux exèdres sont creusées dans le massif tandis que la troisième est taillée sous le narthex. Les angles sont saillants et forment des colonnes surmontées de chapiteaux. Ainsi la disposition de la source sainte imite l'aspect architectural d'un édifice en forme de ciborium. Les quatre colonnes semblent soutenir la coupole, mais comme on a négligé de tailler les éléments de transition, les pendentifs, cette coupole est irréelle. A cette partie importante du complexe on a donné l'aspect d'un bâtiment à plan central pourvu d'une galerie. Cette galerie imitée, a des arcades

et des parapets richement ornés. La décoration des chapiteaux est particulièrement intéressante. Ceux-ci ont la forme de pyramide tronquée, et la décoration de chaque face a une composition plus ou moins différente parmi lesquelles on peut mentionner des rinceaux qui se dégagent d'un vase, des feuilles de vigne et de lierre, des oiseaux, des rinceaux qui encadrent des animaux, des pigeons, des lierres avec des paons, enfin des chrismes.

La troisième section de ce complexe n'est accessible que de l'extérieur. Elle est composée d'une grande salle rectangulaire que couvre une voûte taillée en berceau. C'est une assez grande chapelle funéraire. L'abside est constituée par une niche dont la fenêtre s'ouvre sur le narthex de l'église. Sept niches garnissent les parois. Dans chacun de ces arcosoles on avait taillé un tombeau. A droite il y a une cellule d'habitation. La paroi du fond de celle-ci est munie d'un arcosole dans lequel on a aménagé deux banquettes que sépare une table, le tout taillé dans le rocher.

Le monastère de Midye est un des exemples le plus intéressant d'une série de lieux de culte rupestre. Ce qui est à noter c'est que le complexe rupestre de Midye est complètement travaillé, contrairement aux autres monuments similaires; ici presque aucun élément n'est resté sous son aspect naturel. Tout est creusé habilement, travaillé et sculpté, on dirait même ciselé soigneusement et orné avec recherche comme s'il s'agissait d'une véritable construction. Chaque section a un plan complet, presque régulier en tant que la technique le rendait possible, et bien défini. Chaque élément architectonique a une décoration abondante dans laquelle, les motifs paléochrétiens tiennent une place importante. Cette décoration est également intéressante par le curieux bestiaire qui peut fournir un sujet d'étude. Enfin dans ce monument rupestre le tout forme un groupement compact, logique et parfaitement équilibré. Par son « architecture » intérieure et sa très riche décoration sculptée qui en partie suit un programme architectonique, le complexe de Midye est à notre avis unique en son genre. Cette riche décoration qui dénote une affinité avec les motifs paléochrétiens nous suggère l'idée que ce curieux complexe rupestre a été travaillé peu avant ou dans la période iconoclastique, c'est à dire aux VII-IXème siècles.

III.

ENEZ

Enez, l'antique Aenos ou Ainos est située juste à l'embouchure de la Maritza qui constitue la frontière turco-grecque. Cette petite ville a été vers la fin du Moyen Age, un certain temps la propriété de la famille génoise des Gatellusi qui s'était liée par mariage à la famille des Doria. C'est pourquoi on voit encore, sur les murailles de l'enceinte, les blasons de ces deux familles italiennes.

1. *Eglise dite Fatih camii* [fig 2[illegible]

Dans la forteresse se trouve l'église principale qui fut après la conquête convertie en mosquée. En 1962 lorsque nous l'avons étudiée, elle était quoique très délabrée, encore en fonction. Nous venons d'apprendre que depuis lors le monument a été ruiné.

C'est une énorme église érigée suivant le plan à croix grecque. Mais ce plan a été adapté ici d'une manière un peu différente, qui a donné à l'édifice une forme allongée. Le gracieux exonarthex à portiques est une adjonction tardive. Il était couvert d'un toit en pente qui avait déjà disparu en 1962. Des colonnes alternant avec des piliers en maçonnerie forment une façade agréable à la vue et ouverte, façade caractéristique pour les édifices de l'époque des Paléologues. A ce propos on pourrait se rappeler les façades de Vefa Kilise camii à Istanbul, de la Paregoritissa d'Arta, de la Sainte-Sophie d'Ochride ou bien de la petite église moins connue de Pojani en Albanie. Les mêmes principes sont appliqués ici, sur une plus petite échelle par rapport à quelques-uns des exemples mentionnés.

Le narthex proprement dit possède trois travées dont celle du milieu est couverte d'une voûte en berceau, et celles qui sont disposées latéralement, par des voûtes d'arêtes. L'intérieur du monument est composé suivant le schéma à croix inscrite. Mais le bras occidental de celle-ci est par rapport aux autres un peu plus allongé. Ainsi les cellules angulaires qui le flanquent ont des formes oblongues. Comme elles ont un plan rectangulaire, on les a couvert de voûtes d'arêtes doubles, et elles sont séparées du bras occidental par des baies jumelles que séparent une co-
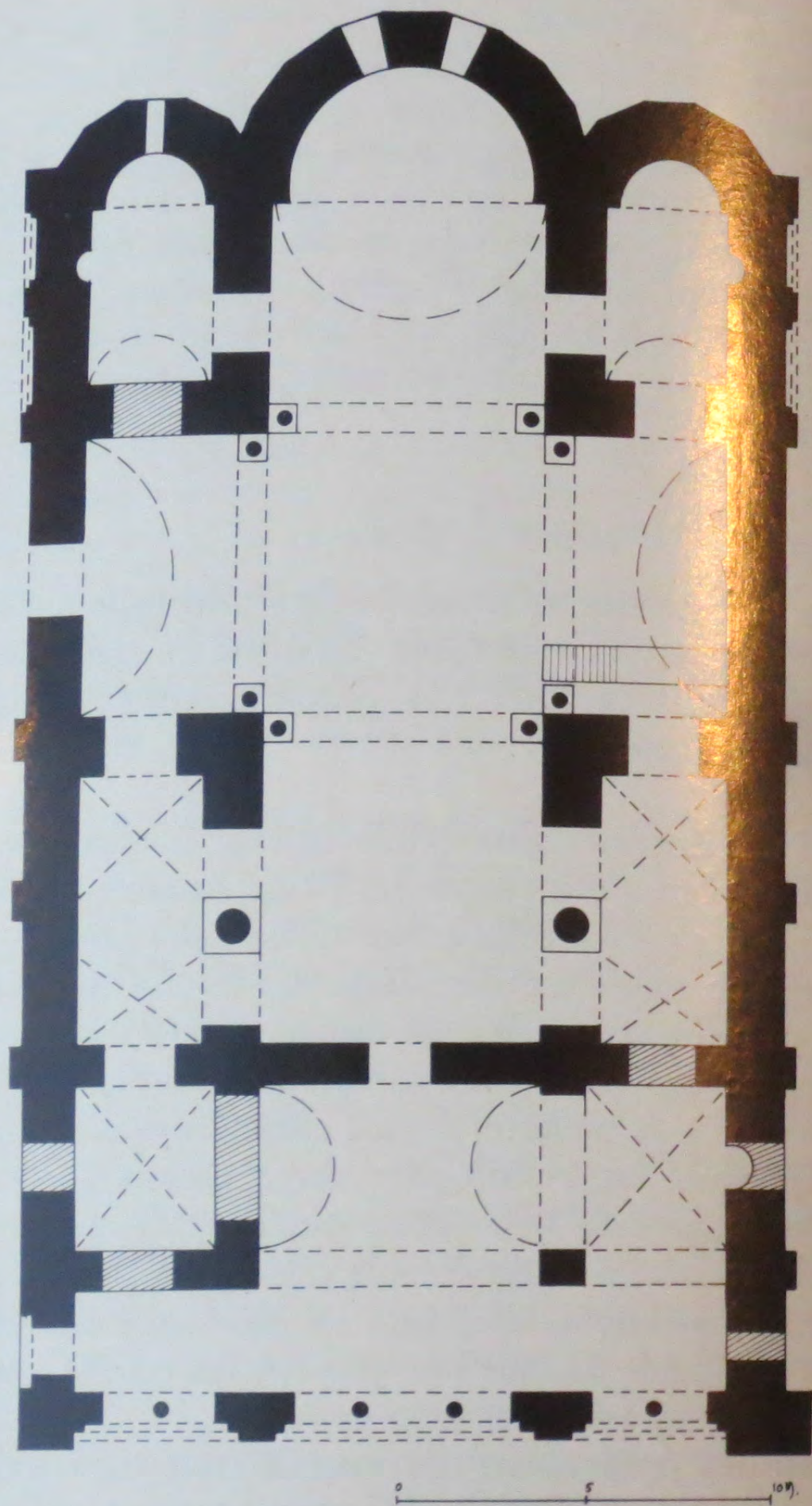
Fig. 2 — *Enez* - Eglise dite Fatih camii.

lonne. Le bras oriental n'est pas pourvu d'une travée intercalaire. Ce bras aboutit directement à l'hémicycle de l'abside. L'abside a extérieurement neuf pans. On a disposé latéralement à l'abside principale deux cellules de pastophoria qui ont la for-

me de chapelles voûtées en berceau et qui sont munies d'absidioles saillantes à cinq pans.

Les murs de cette grande église ont, ça et là, un appareil fort soigné. Les couches de briques alternent avec des couches de moellons réguliers. En quelques endroits on peut suivre les dessins des frises de méandre faites avec des briques ingénieusement disposées. Enfin les lunettes des niches sont remplies par une décoration géométrique que composent des pierres et des briques découpées. Tous ces éléments constituent une preuve convaincante pour dater cet édifice comme étant un monument du début de la dernière phase de l'art byzantin. La jonction étant clairement visible, l'exonarthex doit être relativement tardif.

L'édifice a quatre grandes voûtes en berceau qui contrebutent de quatre côtés le carré central sur lequel devrait se baser le tambour de la coupole. Déjà lorsqu'il fut primitivement construit, l'édifice n'était pas d'une construction statiquement très réussie. A l'époque chrétienne, sous la domination byzantine ou génoise, mais sûrement avant la période turque, on a dû renforcer les soutiens qui fléchissaient sous la poussée de la coupole. On ajouta aux angles de la partie centrale, des colonnes aux chapiteaux corinthiens qui soutenaient quatre grands arcs. Ces derniers formaient une sorte d'armature de renforcement. Peut-être à cette époque la coupole elle-même s'était-elle effondrée. Pour couvrir l'église on a dû recourir à un système plus facile et moins coûteux. On se contenta simplement de fermer l'ouverture de la coupole par un plafond en bois, couvert d'un toit en charpente. On sait par un document turc qui date de 1710 que la « grande mosquée » d'Enez avait besoin d'une importante réparation. Nous ne savons pas si cette couverture est le résultat de cette réparation ou d'une autre plus récente faite probablement dans le courant du XIXème siècle. La décoration peinte de ce plafond laisse l'impression d'appartenir au siècle passé, mais il n'y a aucun indice pour pouvoir faire une supposition pour dater l'effondrement de la coupole, et pour dire avec précision combien de fois ce plafond fut renouvelé.

La grande mosquée-église d'Enez est un curieux et important monument des derniers siècles de l'empire byzantin. On peut la dater avec des limites très larges dans la période qui va de la fin du XIIème jusqu'au milieu du XIVème siècle. Sa forme allongée l'apparente aux églises de Trébizonde, particulièrement à Sainte-Sophie. Tandis que sa décoration extérieure a des simi-
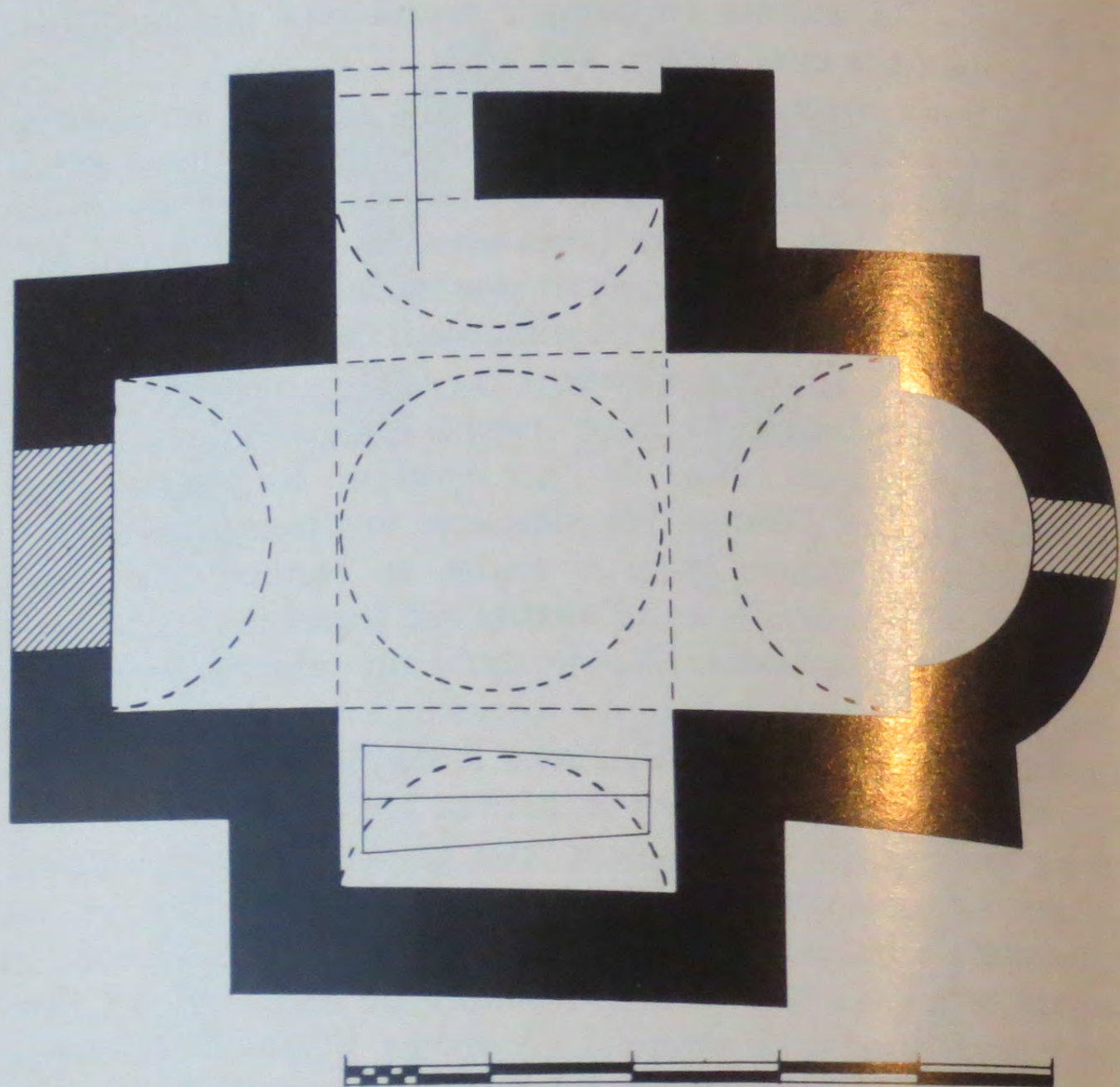
Fig. 3 — *Enez* - Chapelle funéraire transformée en mausolée.

litudes avec les édifices de l'époque des Paléologues. Enfin son exonarthex fut érigé sous l'impulsion d'une mode architecturale qui au XIVème siècle, d'Italie jusqu'à Brousse en Asie Mineure et sans connaître de frontières fut en vogue dans la Mediterranée orientale. En 1962 sur les parois de l'édifice, en quelques endroits on pouvait distinguer des fresques. Le pavement primitif était représenté par un disque et son contour composé de pierres incrustées.

2. *Autres églises byzantines:*

Il y a à Enez des petites églises actuellement en ruines. Parmi celles-ci nous en jugeons deux particulièrement intéressantes. La première est une très petite chapelle funéraire qui

fut transformée en un mausolée (türbe) musulman. La légende locale veut y voir le tombeau d'un certain Yunus Kaptan que nous croyons identifier avec le commandant en chef de la flotte ottomane qui participa à la conquête d'Aenos=Enez, et qui fut peu après exécuté sous l'impulsion d'obscures intrigues tramées semblent-ils par Critoboule d'Imbros. Ce minuscule bâtiment a la forme d'une petite chapelle du type en croix libre et a en son milieu une coupole qui repose sur une assez haut tambour. Les dimensions de cette coupole sont relativement grandes par rapport aux mesures du corps de l'édifice [fig. 3].

La deuxième petite église est située dans la citadelle. Elle est actuellement en état de ruine complète. Il y a longtemps on avait signalé là l'existence d'une importante inscription qui est perdue. La façade nord, encore existante, montre une très intéressante décoration faite avec des briques et des pierres, parmi laquelle on peut identifier les éléments d'une croix décorative ingénieusement combinée par les matériaux de construction.

* * *

Nous avons relevé en Thrace turque d'autres vestiges de l'art byzantin parmi lesquels l'église de Silivri est particulièrement importante. Quoique complètement détruite, grâce aux quelques restes et aux quelques documents nous avons pu restituer ce monument. Comme nous l'avons publié ailleurs, nous prions nos lecteurs de se référer à notre étude et à son supplément. De même, nous ne nous occuperons pas ici des monuments byzantins d'Edirne (=Andrinople), sur lesquels un travail que nous avons publié en 1964 peut fournir une vue générale.

BIBLIOGRAPHIE

Généralité:

Semavi Eyice, *Les monuments byzantins en Thrace* (en turc), dans « Belleten » (=Bulletin de la Société d'Histoire Turque), XXXIII (1969), fasc. 131, pp. 325-358 et 105 figs. hors-texte.

Vize:

Feridun Dirimtekin, *Church of St.-Sophia (Süleyman Paşa) at Vize*, dans « Annual of Ayasofya Museum », III (1961), pp. 47-49 et 7 figs.

Cyril Mango, *The byzantine Church at Vize (Bizye) in Thrace and St. Mary the Younger*, dans *Recueil (=Sbornik) des travaux de l'Institut d'Etudes Byzantines*, XI, Beograd 1968, pp. 9-13, et 8 pl.

Au sujet du type architectural mixte:

Charles Delvoye, *Considérations sur l'emploi des tribunes dans l'église de la Vierge Hodigitria de Mistra*, dans *Actes du XIIe Congrès d'Etudes Byzantines - Ochride 1961*, pp. 41-47.

Horst Hallensleben, *Untersuchungen zur Genesis und Typologie des « Mystratypus »*, dans « Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft », XVIII (1969), pp. 105-118, avec 4 pl.

Midye:

K. Škorpil, *Arkeologiceski beleski et Strance planina* (en bulgare), dans « Bulletin (=Izvestija) de la Société Archéologique Bulgare », III (1912-13), p. 243 et suiv.

Semavi Eyice, *Hommaire de Hell et le peintre Jules Laurens* (en turc), dans « Belleten » (=Bulletin de la Société d'Histoire Turque), XXVII (1963), pp. 81-82 et figs. 3, 6-9.

Semavi Eyice-Nicole Thierry, *Le monastère et la source sainte de Midye*, dans « Cahiers Archéologiques », XX (1970), pp. 47-76.

Enez:

F. W. Hasluck, *Monuments of the Gattelusi: Aenos*, dans « Annual of British School at Athens », XV (1908-1909), pp. 249-257.

Semavi Eyice, *Le mausolée de Yunus Kaptan à Enez et recherches sur le tombeau de Has Yunus Bey* (en turc), dans « Tarih Dergisi », XIII (1963), pp. 141-158, avec 6 pl.

Les autres monuments byzantins en Thrace:

Semavi Eyice, *Edirne (Andrinople) à l'époque byzantine et ses monuments byzantins* (en turc), dans *Edirne - Fethinin altiyüzüncü yıldönümü*, Ankara 1964, pp. 39-76, avec 6 pl.

Semavi Eyice, *Alexios Apokaukos et l'église byzantine de Sélymbria (Silivri)*, dans « Byzantion », XXXIV (1964), pp. 77-104, avec 7 pl.

Otto Feld, *Noch einmal Alexios Apokaukos und die byzantinische Kirche von Selymbria (Silivri)*, dans « Byzantion », XXXVII (1967), pp. 57-65, avec 4 pl.

SEMAVI EYICE

MONUMENTS BYZANTINS ANATOLIENS INEDITS OU PEU CONNUS

Les vestiges de la civilisation byzantine sont en Turquie en assez grand nombre. Pour la Thrace orientale vous avons déjà soumis un rapport qui peut donner une idée sur leur importance. Les monuments byzantins d'Anatolie sont pour la plupart inédits ou insuffisamment publiés. Auprès de la chaire d'archéologie byzantine à la Faculté des Lettres de l'Université d'Istanbul, créée en 1963 et dont nous sommes le titulaire, ont été faits jusqu'à maintenant 37 travaux de licence et une thèse de doctorat. Ces travaux dactylographiés et abondamment illustrés de plans, de coupes, de dessins et de photographies se trouvent déposés à la bibliothèque de la Section d'Histoire de l'Art de notre Faculté. Nous-même, nous faisons chaque années des excursions archéologiques afin d'inventorier les monuments byzantins et nous les publions selon les occasions qui se présentent. Ainsi les archives de notre chaire s'enrichissent à vue d'oeil, ce qui nous permettra à l'avenir de composer un inventaire de ces monuments. Cette documentation nous servira pour faire une refonte de: *Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte* (1903) du prof. J. Strzygowski (1862-1941). Dans ce bref aperçu nous allons nous contenter d'exposer brièvement quelques observations choisies parmi les matériaux de nos archives.

1. *Vestiges d'une église à Kalamıch:*

Kalamıch est un quartier de la banlieue asiatique d'Istanbul. Les travaux urbains effectués ici, sous la rue principale, ont
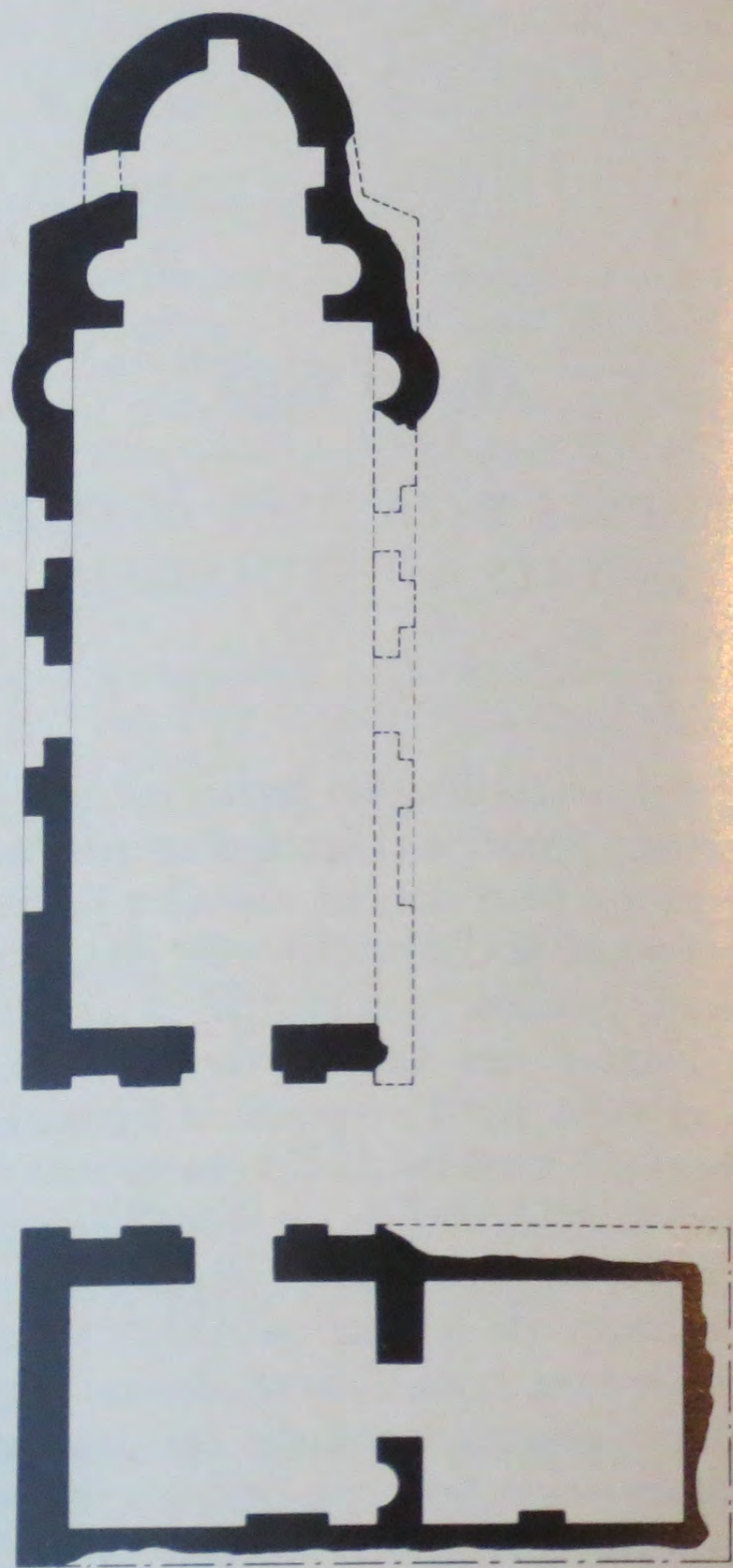
Fig. 1 — Eglise à Kayıchdaghı.

mis au jour les restes d'une église byzantine. Comme elle était trop abîmée nous n'avons pas pu en dresser un plan exact. L'édifice ne semblait pas être un monument important. Les vestiges étant de nouveau recouverts, si à l'avenir la nécessité s'en présente les photographies et les croquis peuvent constituer une documentation suffisante pour connaître cette trouvaille archéologique.

2. *Eglise à Kayıchdaghı* [fig. 1]:

Un peu plus loin à Kayıchdaghı, on a trouvé par hasard, sur un éperon de cette montagne les ruines d'une assez grande église à nef unique. Le monument n'était pas tellement important mais l'endroit l'est. Cette hauteur qui est composée de deux monticules que relient un col était appelée à l'époque byzantine le mont Skopa (ou Skopos) ou le mont Saint-Auxence. Au cinquième siècle Auxentios, ancien officier de la garde palatine vivait ici en ermite sur un rocher qu'on désignait sous le nom de *petra Oxeia* (=pierre pointue). Après de courts séjours dans quelques monastères puis dans la capitale, il retourna à sa solitude, et y mourut vers 473 et fut inhumé dans le couvent des Trikhinaires alors nouvellement fondé par ses admirateurs. Le sommet de la montagne était marqué par une tour de vigie pour le service de « télégraphie » optique qui transmettait au moyen du feu les nouvelles venant de la frontière orientale. Le poste du mont Saint-Auxence était le poste le plus voisin de la capitale. Au cours des siècles on avait érigé ici un grand nombre d'établissements monastiques, tels que les monastères des Trikhinaires, de Saint-Auxence, des Saints Apôtres, de Saint-Michel l'Archange, des Cinq Saints, sans compter les ermitages et les cellules d'anachorètes (1). Le bâtiment à nef unique appartient sûrement à un de ces monastères, mais il n'est point possible de préciser auquel. Il est même impossible de préciser si c'est l'église ou simplement le réfectoire d'un grand établissement religieux (2).

3. *Eglise entre Kartal et Yakadjik:*

Tout près de la grande route qui mène d'Istanbul à Ankara, à la lisière de la bifurcation de Yakadjik, dans un champs furent trouvées les ruines d'une petite église byzantine. Celle-ci était construite suivant le plan à croix grecque inscrite à quatre co-

---

(1) L. Clugnet - J. Pargoire, *Vie de Saint-Auxence - Mont Saint-Auxence, étude historique et topographique,* Paris 1904.

(2) Un topographe d'origine étrangère (tchécoslovaque?), C. Raymond avait annoncé sur la couverture d'un livre, la prochaine parution d'une étude sur Mont Saint-Auxence et les ruines de ses monastères. Ce livre n'a été jamais imprimé, et nous ne savons pas où se trouvent le manuscrit et la documentation.

lonnes (3). Elle avait un narthex et elle était pourvue d'une abside que flanquaient des absidioles. Cet édifice que nous voulons dater des XIème ou XIIème siècles, est d'un type très répandu, on dirait même banal. Mais ce qu'il y avait d'important, c'était un riche pavement qui était composé d'entrelacs savamment dessinés et incrustés de marbres de différentes couleurs. Comme il était impossible de préserver sur place ce beau pavement on a dû en transporter les fragments au Musée d'Archéologie d'Istanbul (4).

4. *Une rotonde à Bursa:*

A Bursa (=Brousse) on apprend d'après les sources que les dépouilles mortelles du fondateur de l'empire Ottoman, Osman Bey (m. en 1326) furent déposées après la conquête de cette ville dans un édifice byzantin que les chroniques turques appellent: la *rotonde argentée* (=gumuchlu kunbed). Edifice qui devait, dit-on, cette dénomination à sa couverture en plomb qui de loin brillait comme si elle était faite de lames d'argent. Ce mausolée improvisé, que beaucoup de voyageurs étrangers visitèrent, fut détruit de fond en comble lors du tremblement de terre survenu en 1855. Quelques années plus tard, vers 1868, le Sultan Abdulaziz fit rebâtir le mausolée de son ancêtre dans sa forme actuelle. En effet aujourd'hui on y voit un bâtiment octogonal que couvre une coupole. Or nous avons un plan et une coupe de la « rotonde argentée » dessinés peu avant sa destruction complète. Les deux dessins de cette rotonde sont publiés par Texier et Pullan, qui la baptisèrent on ne sait pour quelle raison: Eglise de Saint-Elie (5). Le mausolée actuel fut érigé sur les fondations de ce monument byzantin. Ainsi sur la « rotonde argentée » des chroniques on a une documentation, certes incomplète, mais qui pourra contenter faute de mieux (6).

5. *Mosaïque de pavement à Bursa:*

Tout près du mausolée de Osman Bey est situé un autre mausolée où repose son fils et successeur Orhan Bey. Les mêmes chroniques affirment qu'il avait converti en mosquée l'église de la citadelle et que lorsque sa mort survint en 1359 il y fut inhumé. Ce mausolée aussi était sans doute improvisé. Il était fort probablement ou une *parekklesion* de l'église, ou bien celle-ci avait un narthex profond comme les lites de certaines églises athonites, qu'on pouvait facilement séparer du corps du bâtiment. Enfin si l'église était une basilique, on pouvait la diviser en deux par un mur transversal et tout en utilisant la grande partie comme mosquée, on pouvait convertir l'autre partie en mausolée. De ces trois hypothèses laquelle est la plus juste nous ne saurions la dire. La mosquée était dejà au début du XIXème siècle désaffectée et à l'état de ruine. Après le tremblement de terre, on enleva tout ce qui en restait, et on a dû rebâtir le mausolée avoisinant. En effet celui-ci se trouve à l'emplacement d'un édifice byzantin dont le pavement avec sa décoration à entrelacs sert de pavement à l'édifice turc (7). Comme cette technique était très en vogue à partir du Xème siècle, nous pouvons conclure que l'église de la citadelle était un monument de cette époque.

6. *L'omphalion de Sainte Sophie à Iznik:*

Puisque nous parlons de pavements, nous voudrions attirer l'attention sur un magnifique pavement en mosaïque que nous avons publié en 1964. Dans la fameuse basilique de Iznik (=Nicée) le déblaiement de la nef principale, avait amené la découverte de ce pavement qui doit dater de la restauration faite sous les Lascaris. Il est composé des disques encadrés et noués

---

(3) S. Eyice, *Les églises byzantines d'Istanbul (du IXe au XVe siècle)*, dans « XIII Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina », 1965, p. 296, fig. 23b.

(4) S. Eyice, *Two mosaic pavements from Bithynia*, dans « Dumbarton Oaks Papers », XVII (1963), p. 378, fig. 16.

(5) Ch. Texier-P. Pullan, *Byzantine architecture*, London 1864, p. 169, pl. 56; V. Schultze, *Altchristliche Staedte und Landschaften II Kleinasien*, I, Gütersloh 1922, p. 337, figs. 35-36.

(6) S. Eyice, *Les mausolées de Osman et de Orhan Gazi à Bursa* (en turc), dans « Vakıflar Dergisi », V (1963), pp. 131-147, avec ill.

(7) S. Eyice, *Two mosaic pavements from Bithynia*, dans « Dumbarton Oaks Papers », XVII (1963), pp. 374-378, figs. II-V, pl. figs. 11-15.

lonnes (3). Elle avait un narthex et elle était pourvue d'une abside que flanquaient des absidioles. Cet édifice que nous voulons dater des XIème ou XIIème siècles, est d'un type très répandu, on dirait même banal. Mais ce qu'il y avait d'important, c'était un riche pavement qui était composé d'entrelacs savamment dessinés et incrustés de marbres de différentes couleurs. Comme il était impossible de préserver sur place ce beau pavement on a dû en transporter les fragments au Musée d'Archéologie d'Istanbul (4).

4. *Une rotonde à Bursa:*

A Bursa (=Brousse) on apprend d'après les sources que les dépouilles mortelles du fondateur de l'empire Ottoman, Osman Bey (m. en 1326) furent déposées après la conquête de cette ville dans un édifice byzantin que les chroniques turques appellent: la *rotonde argentée* (=gumuchlu kunbed). Edifice qui devait, dit-on, cette dénomination à sa couverture en plomb qui de loin brillait comme si elle était faite de lames d'argent. Ce mausolée improvisé, que beaucoup de voyageurs étrangers visitèrent, fut détruit de fond en comble lors du tremblement de terre survenu en 1855. Quelques années plus tard, vers 1868, le Sultan Abdulaziz fit rebâtir le mausolée de son ancêtre dans sa forme actuelle. En effet aujourd'hui on y voit un bâtiment octogonal que couvre une coupole. Or nous avons un plan et une coupe de la « rotonde argentée » dessinés peu avant sa destruction complète. Les deux dessins de cette rotonde sont publiés par Texier et Pullan, qui la baptisèrent on ne sait pour quelle raison: Eglise de Saint-Elie (5). Le mausolée actuel fut érigé sur les fondations de ce monument byzantin. Ainsi sur la « rotonde argentée » des chroniques on a une documentation, certes incomplète, mais qui pourra contenter faute de mieux (6).

(3) S. Eyice, *Les églises byzantines d'Istanbul (du IXe au XVe siècle)*, dans « XIII Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina », 1965, p. 296, fig. 23b.

(4) S. Eyice, *Two mosaic pavements from Bithynia,* dans « Dumbarton Oaks Papers », XVII (1963), p. 378, fig. 16.

(5) Ch. Texier-P. Pullan, *Byzantine architecture,* London 1864, p. 169, pl. 56; V. Schultze, *Altchristliche Staedte und Landschaften II Kleinasien,* I, Gütersloh 1922, p. 337, figs. 35-36.

5. *Mosaïque de pavement à Bursa:*

Tout près du mausolée de Osman Bey est situé un autre mausolée où repose son fils et successeur Orhan Bey. Les mêmes chroniques affirment qu'il avait converti en mosquée l'église de la citadelle et que lorsque sa mort survint en 1359 il y fut inhumé. Ce mausolée aussi était sans doute improvisé. Il était fort probablement ou une *parekklesion* de l'église, ou bien celle-ci avait un narthex profond comme les *liti* de certaines églises athonites, qu'on pouvait facilement séparer du corps du bâtiment. Enfin si l'église était une basilique, on pouvait la diviser en deux par un mur transversal et tout en utilisant la grande partie comme mosquée, on pouvait convertir l'autre partie en mausolée. De ces trois hypothèses laquelle est la plus juste nous ne saurions la dire. La mosquée était dejà au début du XIXème siècle désaffectée et à l'état de ruine. Après le tremblement de terre, on enleva tout ce qui en restait, et on a dû rebâtir le mausolée avoisinant. En effet celui-ci se trouve à l'emplacement d'un édifice byzantin dont le pavement avec sa décoration à entrelacs sert de pavement à l'édifice turc (7). Comme cette technique était très en vogue à partir du Xème siècle, nous pouvons conclure que l'église de la citadelle était un monument de cette époque.

6. *L'omphalion de Sainte Sophie à Iznik:*

Puisque nous parlons de pavements, nous voudrions attirer l'attention sur un magnifique pavement en mosaïque que nous avons publié en 1964. Dans la fameuse basilique de Iznik (=Nicée) le déblaiement de la nef principale, avait amené la découverte de ce pavement qui doit dater de la restauration faite sous les Lascaris. Il est composé des disques encadrés et noués

(6) S. Eyice, *Les mausolées de Osman et de Orhan Gazi à Bursa* (en turc), dans « Vakıflar Dergisi », V (1963), pp. 131-147, avec ill.

(7) S. Eyice, *Two mosaic pavements from Bithynia,* dans « Dumbarton Oaks Papers », XVII (1963), pp. 374-378, figs. II-V, pl. figs. 11-15.
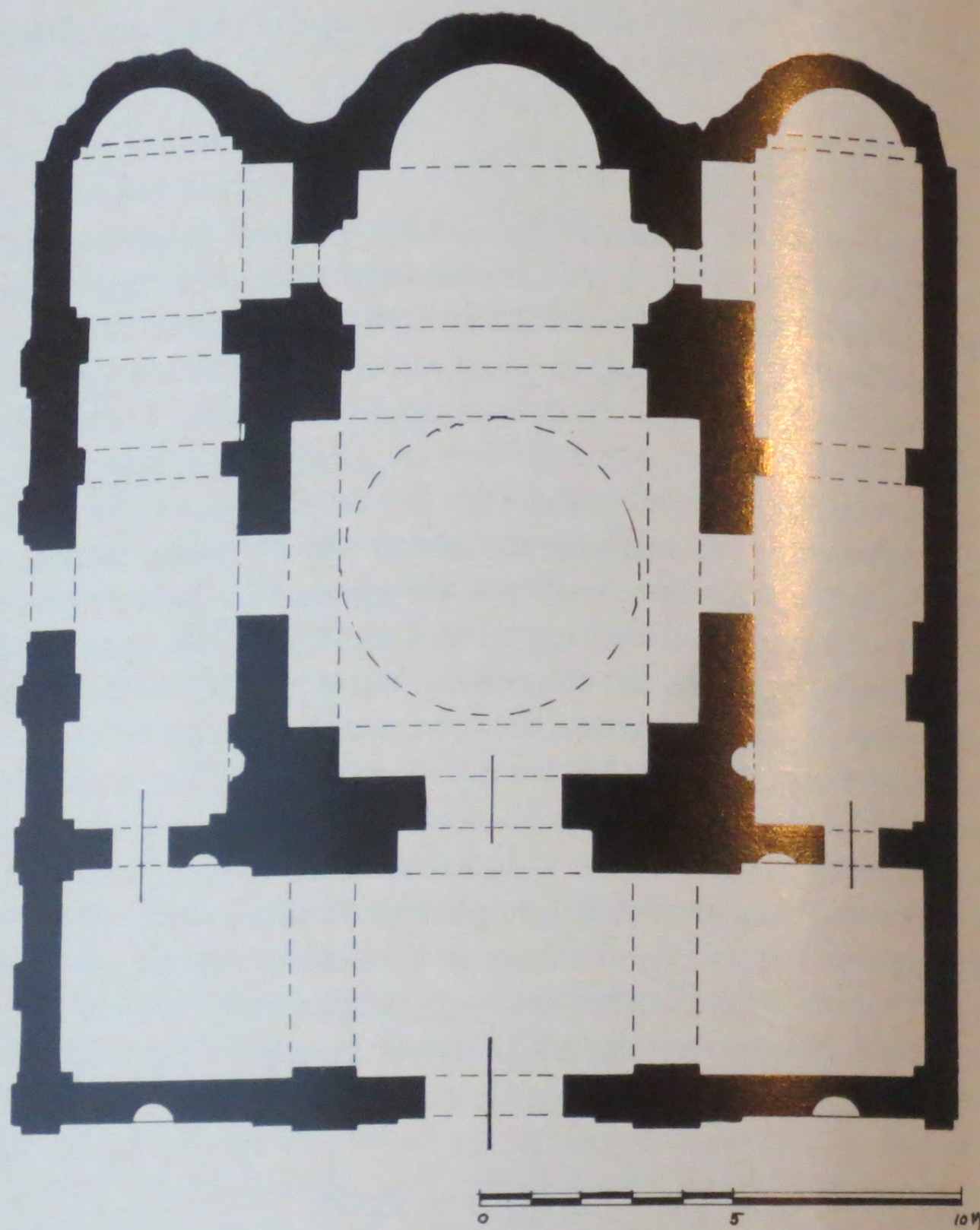
Fig. 2 — Nouvelle église à Iznik.

par des entrelacs savamment combinés. Le tout est d'une richesse de dessin et de coloris d'une qualité peu commune (8).

7. *Une nouvelle église à Iznik* [fig. 2]:

A Iznik outre les deux églises principales, celles de Sainte Sophie (=Ayasofya) et de la Dormition de la Vierge (=Koimésis), nous avions découvert en 1947 une troisième qui était un édifice à croix grecque inscrite du type à quatre colonnes (9). J. B. Papadopoulos voulait identifier celle-ci avec l'église érigée par Théodore II Lascaris et mise sous l'invocation de Saint-Tryphon (10). Récemment un déblaiement effectué sur un tertre a mis au jour les vestiges d'une quatrième église. Celle-ci aussi avait également un riche pavement en mosaïque et elle était construite suivant un plan différent des types architecturaux connus. La nef principale presque close avait une forme carrée, et elle était couverte d'une coupole que soutenaient quatre arcs. Cette nef était encadrée de trois côtés de couloirs. L'église avait une abside principale et deux absidioles saillantes (11).

8. *Edifice dit Karakilise près de Yalova:*

Nous avions publié le plan et une vue d'un très curieux édifice en ruines, qui se trouve au voisinage de Yalova situé sur le littoral du golfe d'Izmid. C'est un grand bâtiment érigé tout en briques, et qui n'était point à l'origine un lieu de culte. Ultérieurement par l'adjonction d'une abside il fut transformé en église. Etant une ruine relativement bien conservée, on peut facilement étudier sa superstructure. L'édifice ressemble beaucoup aux églises à croix grecque inscrite ayant des murs d'angles (12).

9. *Eglise à Kourchounlou:*

Kourchounlou est un village situé sur le littoral du golfe de Gemlik, à quelques kilomètres de Gemlik. Ici au bord de la mer se trouve une importante église byzantine qui fut publiée

---

(8) S. Eyice, *Two mosaic pavements*, pp. 373-374, fig. I, pl. figs. 1-10.

(9) S. Eyice, *Une église byzantine à Iznik-Nicée* (en turc avec rés. en fr.), dans « Belleten » (=Bulletin de la Société d'Histoire Turque), XIII (1949), pp. 37-51, pl. XVI-XXI.

(10) J. B. Papadopoulos, *Ho en Nikaia tes Bithynias naos tou Hagiou Triphonos*, dans « Epeteris tes Hetaireias Byzantinon Spoudon », 1952, pp. 110-113.

(11) Une monographie sur cette ruine, rédigée par nous, sera publiée prochainement.

(12) S. Eyice, *Contributions à l'histoire de l'art byzantin: quatre édifices inédits ou mal connus*, dans « Cahiers Archéologiques », X (1959), pp. 256-258.

d'abord par M. Ramazanoglu (13), puis récemment par C. Mango (14). Il s'agit d'un monument dont l'historique a pu être presque établi. Chose rare parmi les antiquités de l'époque byzantine. L'édifice est précédé d'un narthex. La nef unique est en forme de ciborium: quatre grands arcs soutenaient une coupole à pendentifs. Une travée de béma précède l'hémicycle de l'abside que flanquent deux cellules de pastophoria. Celles-ci constituent de petites chapelles qui font saillies. Les angles de ces cellules sont tellement irréguliers qu'on peut se demander si l'édifice n'avait point des galeries latérales. Une fouille seule pourra faire la lumière sur cette question. Selon Mango, l'église date probablement de l'époque des Comnènes, et elle semble appartenir au monastère d'Elegmi qui existait déjà au IX siècle. Les fresques qui couvrent les parois sont assez récentes (XVII-XVIII siècles?).

10. *Eglises à Sigi et à Tirilye:*

Sur la zone côtière du même golfe deux petites localités possèdent des antiquités byzantines. La grande église de Sigi a été récemment objet d'un travail assez détaillé (15). C'est un édifice peut-être intéressant mais qu'une restauration faite en 1818 a, à notre avis, défiguré. Par contre à Tirilye, on a une grande église byzantine parfaitement conservée et qui sert de mosquée. Elle est en forme de croix grecque inscrite que dessinent quatre colonnes. Une profonde travée de béma allonge démesurement la nef principale. Nous ne croyons pas que l'édifice soit, comme l'avait suggéré Hasluck, une construction du début du IXème siècle (vers 800), il doit être plus tardif (16). Mais les magnifiques chapiteaux très caractéristiques du VIème siècle prouvent bien qu'il existait au même endroit ou alentour un édifice plus ancien dont on a réutilisé les matériaux. A Tirilye il y a une autre

(13) M. Ramazanoglu, *Eine kleine Kirche in Bithynien*, dans *Actes (=Pepragmena) du IXe Congrès Int. d'Etudes Byzantines - Salonique*, I, Athènes 1955, pp. 440-442, pl. 110-111.

(14) C. Mango, *The monastery of St.-Abercius at Kurşunlu (Elegmi) in Bithynia*, dans « Dumbarton Oaks Papers », XXII (1969), pp. 169-176, pl. I-VI.

(15) H. Buchwald, *The Church of the Archangels in Sige near Mudania*, Wien-Köln-Graz 1969.

(16) W. M. Hasluck, *Bithynica*, dans « Annual of the British School at Athens », XIII (1906-7), pp. 285-291.

église plus petite, actuellement en ruines et que Hasluck appelle l'église de Pantobasilissa (17). Lors d'une restauration faite en 1855, on avait détruit le mur ouest pour y ajouter une annexe basilicale. Ici, au point de vue artistique, on peut signaler deux observations importantes que Hasluck n'a pu faire: à l'intérieur sous le badigeonnage bleu qui a été fait vers 1855 et qui est tombé, on voit apparaître des fresques tardives. Mais sous cette couche qui date peut-être du 17-18ème siècles existent d'autres fresques beaucoup plus intéressantes et qui sont sûrement byzantines. Sur la paroi sud on pouvait remarquer une grande figure de saint. Notre deuxième observation est sur l'architecture de l'édifice. La décoration en briques, la multitude des niches, les surfaces ondulées des absides sont les caractéristiques de l'art de l'époque des Paléologue. D'après ces indices cette petite église doit dater de la fin du XIII siècle.

11. *Le pont de Sangarios près de Adapazarı:*

Ce pont bâti par Justinien sur le Sangarios (=Sakarya) est situé tout près de la ville de Adapazarı (18). Une de nos étudiantes s'est occupée de cet important monument historique et elle a préparé une thèse dans laquelle tous les détails et les documents disponibles se trouvent rassemblés. Ce pont, qui a 12 arches, a une longueur de 336 m 35, sa largeur est de 10 m et sa hauteur de 9 m 90. Cinq des arches sont de petites dimensions, par contre l'ouverture des grandes varie entre 19 m 60 et 23 m 50. Le pont avait de bâtiments annexes tels qu'une chapelle, un arc de triomphe (?) et un édifice peut-être militaire (poste de garde?). Dans le proche voisinage du pont de Justinien on en a relevé aussi un autre à arche unique, mais qui est sûrement byzantin puisque la pierre de clé est ornée d'une croix en relief.

12. *Eglise au village de Tcheltikdere:*

Tcheltikdere est un village très difficilement accessible. Il est englobé dans les frontières de la province de Bolu et se trouve

(17) Hasluck, *Bithynica*, pp. 291-292.

(18) P. Gazzola, *Ponte Petra a Verona - Ponti Romani*, II, Firenze 1963.
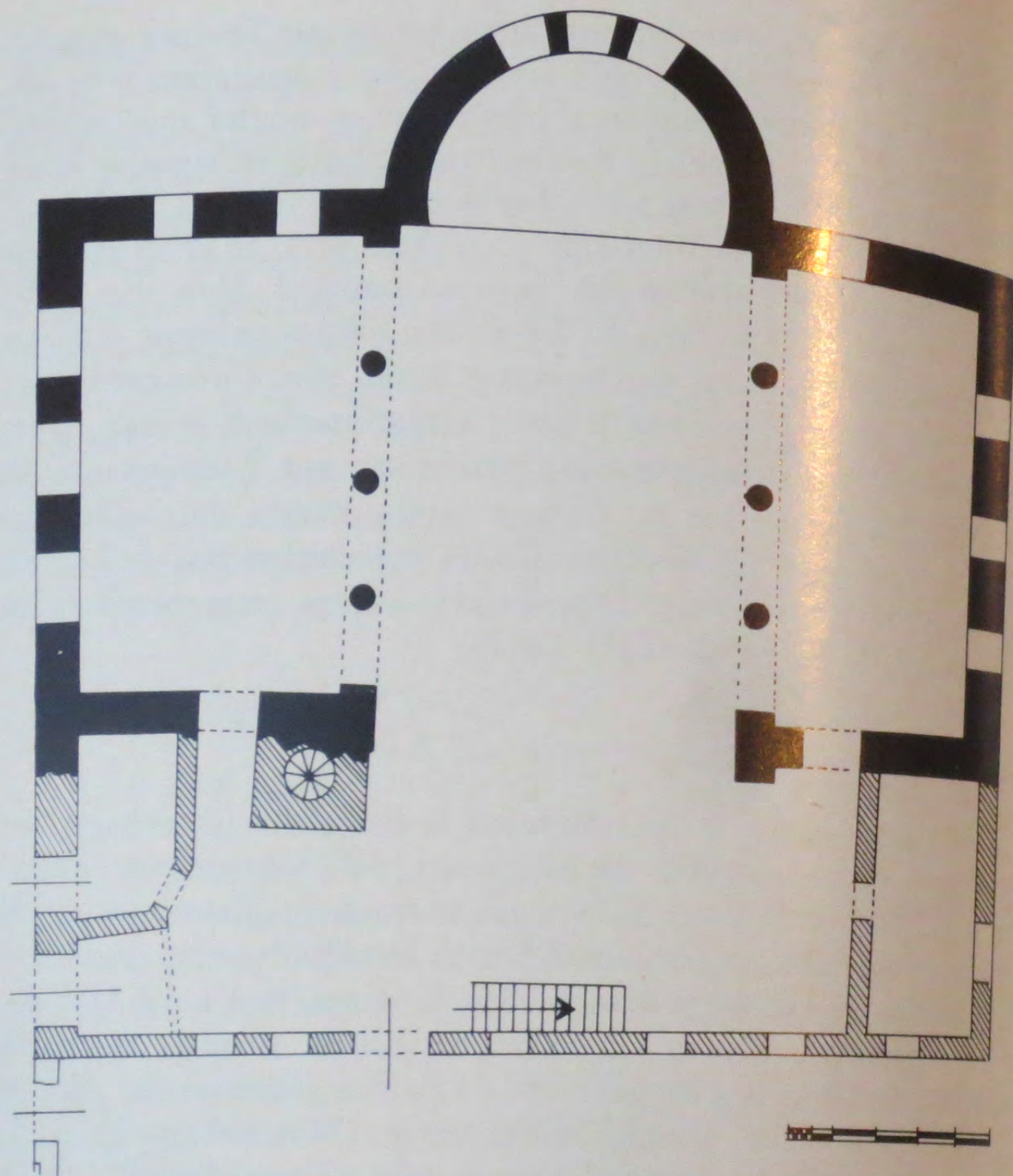
Fig. 3 — Basilique de Ereghli.

proche de Seben. On avait signalé ici, il y a longtemps, l'existence d'une église byzantine que la petite communauté de Tcheltikdere utilisait comme mosquée (19). Les habitants abandonnèrent le village pour en fonder un autre un peu plus loin, et le monument désaffecté fut ruiné en quelques années. Il s'agit d'une petite église à croix grecque inscrite à quatre colonnes. Les voûtes et la coupole n'existent plus depuis fort longtemps. Lorsque l'édifice

(19) R. Duyuran, *Les travaux archéologiques de 1952,* Istanbul 1953, pp. 8, 22, et fig. p. 14.

servait de mosquée il était couvert d'un modeste toit en charpente. Quoique érigé en un endroit reculé, le bâtiment n'est pas d'un aspect rustique. Ses murs ont un appareil soigné et ses façades ont été ornées d'arcades. C'est fort probablement un monument qui appartient aux IX-XIIèmes siècles.

13. *Basilique de Ereghli* [fig. 3].

Ereghli (=Herakleia pontika) est un petit port de la Mer Noire. Dans un livre on a traité — d'ailleurs insuffisamment — les antiquités de cette localité. La mosquée principale dite Orta djami ou Orhan djamii est une ancienne basilique convertie. L'édifice ne semble pas être très important mais malgré son état tronqué il a des particularités intéressantes. Il paraît être une basilique du type dit hellénistique. L'abside saillante est semicirculaire. Le crépi empêche de voir l'appareil des façades. Mais les nefs sont séparées par deux rangées de trois colonnes. Ces dernières sont des matériaux réemployés que surmontent des chapiteaux d'ordre ionique. Les archivoltes aboutissent en occident à deux piliers dont un fait corps avec la base du minaret. De ces piliers, deux murs coupent l'édifice. Il est difficile d'affirmer avec certitude si ces murs sont originaux ou tardifs. Partout on remarque les pièces antiques ou byzantines réemployées. Une inscription au nom de l'empereur Trajan et une dalle byzantine qui est ornée d'une croix latine sont particulièrement intéressantes. Cette dernière est composée de lignes habilement tressées.

A Ereghli dans les rues, sur les murs des habitations, dans les cours et les jardins on rencontre en très grande quantité des fragments architectoniques, des inscriptions, des dalles etc. Parmi ces pièces nous en trouvons deux particulièrement intéressantes: d'abord les arcs d'un ciborium en marbre, ornés de paons antithétiques. Actuellement ces arcs servent de margelle à un puits. Une inscription presque illisible occupe la bordure extérieure de chaque pièce. L'autre antiquité importante au point de vue archéologique et historique est une grande inscription qui évoque un descendant de l'empereur Andronic, qui aurait renouvelé une tour (20). Il s'agit selon toute probabilité de David dont la règne fut éphémère.

(20) H. Grégoire, *Notes epigraphiques 1909,* dans « Revue de l'Inst.

14. *Antiquités byzantines à Amasra:*

A Amasra (=Amastris) on voit apparaître les souvenirs de la domination génoise. Les murailles de ce petit port fortifié, sont garnies des blasons appartenant aux familles italiennes, curieux objets d'étude pour les amateurs de la science héraldique (21). Amasra a deux églises byzantines qui sont des édifices à nef unique. Elles sont costruites avec des matériaux arrachés aux constructions romaines. Ce qui est important c'est l'utilisation d'*opus reticulatum.* En occident cette technique passerait presque inaperçue, par contre ici, l'existence de cette technique décorative est digne d'attention puisque c'est le seul exemple connu en Asie Mineure. Les constructeurs des deux églises byzantines prirent ces matériaux d'un bâtiment romain. Or précisément à Amasra se trouvent les ruines d'un gigantesque édifice qu'on appelle à tort *Bedesten* (=marché couvert) qui a encore sur ses murs les vestiges de cette technique. En outre nous avons rencontré dans une ruelle de la petite localité, un pan de mur romain composé uniquement des pierres en *opus reticulatum*. Donc à Amasra cette technique n'était point une rareté (22).

Il y a longtemps nous avions trouvé sur un îlot une troisième église de caractère monastique. Elle était construite selon le plan à croix grecque inscrite. Très ruinée, actuellement elle a été de nouveau recouverte. D'après Théophanes, l'empereur Justinien II (685-695 et 705-711) en navigant vers son lieu d'exil à Cherson, fit escale dans ce port où un ermite du nom de Kyros qui vivait sur l'îlot d'Amastris lui prédit qu'il retournerait un jour à son trône. Quelques années plus tard Justinien était de nouveau empereur et il n'oublia point ce prêtre qu'il éleva au rang de patriarche de l'église orthodoxe. Nous nous demandons si cette église ne serait pas érigée par Justinien ou par Kyros en ex-voto (23)?

---

publique en Belgique », LIII (1910), cf. S. Petridés, dans « Echos d'Orient », XIV (1911), p. 191.

(21) S. Eyice, *Petite histoire d'Amasra et guide de ses monuments* (en turc), Ankara 1965, 78 pp. illus.

(22) S. Eyice, *Deux anciennes églises byzantines de la citadelle d'Amasra,* dans « Cahiers Archéologiques », VII (1954), pp. 97-105, pl. 37-38.

(23) S. Eyice, *L'église byzantine de « Büyükada » à Amasra* (en turc avec res. en fr.), dans « Belleten », XV (1951), pp. 469-496, pl. XLIII-LIV.

Enfin le petit musée local possède un très joli chapiteau byzantin qui est orné d'une décoration à la fois élégante et exceptionnelle.

15. *Le monastère de Souméla à Trabzon:*

Les monuments chrétiens de Trabzon (=Trébizonde) ont été publiés maintes fois. C'est pourquoi nous allons nous contenter de dire quelques mots sur les fresques du fameux monastère de Souméla. Ici, en certains endroits, la décoration picturale tardive qui commence à tomber, laisse apparaître une couche de peinture plus ancienne. Celle-ci probablement date de l'époque des Comnène (de Trébizonde) et tant par son coloris que par sa composition diffère complètement de la couche supérieure qui a été faite au XVIIIème siècle sous l'influence directe de l'école moldave (24).

16. *Quelques vestiges byzantins à Amasya:*

Amasya (=Amaseia) était une métropole importante à l'époque byzantine. Là se trouve la partie orientale d'une grande basilique. D'après les dimensions de l'abside on peut conclure qu'il s'agit d'une vaste église. Actuellement une partie de la nef principale subsiste avec l'hémicycle de l'abside, le tout transformé en mosquée dite Fethiye djami. Les éléments encore existants peuvent fournir les données nécessaires pour restituer théoriquement cette basilique, naturellement en ses grandes lignes (25).

Parmi les tombeaux antiques creusés dans la masse du rocher, il y en a un qui est appelé Aynalı maghara (=grotte au miroir) à cause de l'extraordinaire poli qui a été donné aux parois extérieures du tombeau. Celui-ci est un peu à l'ecart de la ville, il se trouve au bord de la route qui mène à Ziyaret (26). Les parois intérieures de la chambre funéraire sont couvertes de fres-

---

(24) S. Eyice, *Le monastère de Meryem Ana (Souméla) près de Trabzon* (en turc), dans « Belleten », XXX (1966), pp. 243-264, avec 25 figs.

(25) Pour un plan insuffisant cf. A. Gabriel, *Monuments turcs d'Anatolie,* II, Paris 1934, p. 45, fig. 26.

(26) G. Perrot-E. Guillaume, *Amasia,* dans « Revue Archéologique », XXIV (1872), pp. 210-212; G. de Jerphanion, *Mélanges d'archéologie anatolienne,* Beyrouth 1928, pp. 11-14, pl. VI, 1.

ques. Ce mausolée rupestre fut utilisé à l'époque byzantine comme une chapelle ou bien servit d'habitation à un ermite. Les figures et les scènes sont en partie fort bien conservées. La voûte en berceau est ornée de douze figures d'apôtres. Sur la façade, juste sous la grande inscription lapidaire, on distingue les traces des peintures presque effacées.

17. *Monument funéraire à Elvan Tchélébi:*

Elvan Tchélébi est un modeste village situé entre Tchorum et Amasya. Là se trouve un ancien tekké ou zaviyé, c'est-à-dire un cloître des derviches, qui est actuellement la mosquée de cette petite localité. Elvan Tchélébi qui a donné son nom à la fois au village et à la mosquée (voir tekké) est un personnage historique qui était le fils du poète et mystique musulman Achık Pacha dont le tombeau est à Kırchéhir. Nous croyons, comme l'avait déjà proposé J. A. Anderson (27), que le village se trouve à l'emplacement du monastère de Eukhaita où Saint-Théodore avait son martyrium, rebâti par l'empereur Jean Tzimiskès (969-976) en souvenir d'un combat gagné en 972 sur les Russes par — croit-on — l'intervention miraculeuse dudit saint. Le voyageur allemand Hans Dernschwam qui en 1555 avait visité ce sanctuaire musulman-turc, avait noté des légendes musulmanes qui ont des fonds turcs et byzantins (28). Les légendes du Saint-Georges qui n'est d'ailleurs qu'une divinité très ancienne (hittite ou mésopotamienne?) christianisée, furent ultérieurement transplantées dans la vie de Saint-Théodore qui fut à son tour islamisé en s'entremêlant avec la vie de Baba Ilyas, personnage historique et en même temps légendaire, l'ancêtre de Elvan Tchélébi. La construction turque de ce tekké possède un noyeau, et même peut-être des noyeaux byzantins. Le mausolée qui est accolé à la mosquée, et qui renferme la sépulture d'un saint musulman, est, avec sa forme à croix libre, une construction paléochrétienne. On peut avancer la même hypothèse pour le vestibule de la mosquée proprement dite (29).

---

(27) J. G. C. Anderson, *A journey of exploration in Pontus,* Bruxelles 1903, p. 9.

(28) H. Dernschwam, *Tagebuch einer Reise nach Konstantinopel und Kleinasien,* (éd. par F. Babinger), München-Leipzig 1923, pp. 201-206.

(29) S. Eyice, *Die Zâviye des Elvan Čelebi Sohn von Aşık Paşa in*

18. *Eglise byzantine dite Utch-ayak près de Kırchéhir:*

Cette curieuse ruine byzantine située à quarante kilomètres au nord de Kırchéhir a été l'objet d'une communication que nous avons lue en 1966 lors du XIIIème Congrès d'études byzantines. Ce monument qui est connu depuis 1842 par le récit de voyage de W. F. Ainsworth, a été étudié vers 1900 par J. Crowfoot et publié en 1903 par J. Strzygowski (30). L'édifice dit Utch-ayak (=trépied) se trouve au milieu d'un site désertique. Il fut endommagé par le tremblement de terre survenu en 1937, les grands arcs, les restes du tambour de la coupole et les parties supérieures des murs, visibles sur les photographies faites avant 1937, se sont effondrés (31). L'an dernier grâce à une petite subvention de la Direction générale des antiquités et des musées, nous avons fait dans l'aile gauche (église nord) une fouille afin d'éclaircir quelques problèmes. Nous avons pu dégager les fondations de l'abside, et du narthex, et nous avons aussi enlevé le détritus qui encombrait la nef. Ainsi les mesures du plan et de l'élévation ont pu être établies avec plus de précision. Notre petite fouille a démontré qu'une couche de mortier couvrait le sol des nefs et que cette église double, n'était point un martyrium. Sinon on aurait dû rencontrer dans l'hémicycle de l'abside, un réduit pour renfermer les reliques. L'église double de Utch-ayak que nous voulons dater de la fin du Xème et le début du XIème siècle, serait érigée selon notre hypothèse par deux co-empereurs en souvenir d'un fait mémorable (32).

19. *Eglise dite Tchanlı kilise près de Aksaray:*

L'église située sur une montagne est connue par les publications de H. Rott. et de Ramsay-Bell depuis longtemps (33). Cet

---

Mecidözü bei Çorum (en turc avec rés. en all.), dans « Türkiyat Mecmuasi », XV (1969), pp. 211-246, et 16 pl.

(30) J. Strzygowski, *Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte,* Leipzig 1903, pp. 32 et s., 172 et s., 224 et s.

(31) S. Eyice, *La ruine byzantine dite « Üçayak » près de Kirşehir en Anatolie centrale,* dans « Cahiers Archéologiques », XVIII (1968), pp. 137-155.

(32) Le rapport de notre fouille sera publié prochainement.

(33) H. Rott, *Kleinasiatische Denkmaeler,* Leipzig 1908, pp. 258-259; W. M. Ramsay-G. L. Bell, *The Thousand and One Churches,*

édifice qu'on date du XIème siècle, est une église construite selon le plan à croix grecque inscrite. Les belles proportions de ses façades en font un des importants monuments d'Anatolie centrale. Sur ses parois intérieures existent un assez grand nombre de fresques qui sont presque inédites.

20. *Le monastère rupestre Akmanastır près de Konya:*

Ce monastère creusé dans le flanc d'une montagne est connu sous le nom de monastère de Saint-Chariton ou de Maria Spiläotissa (34). Ce grand complexe qui est cité dans la vie du célèbre mystique et penseur turc Mevlâna Celâleddin, était à l'époque seldjoukide une institution importante. Mevlâna y avait séjourné en contemplation quarante jours et nuits, assis dans les ténèbres d'une citerne (35). Le soi-disant Emir Arslan, d'origine byzantine au service des turcs-seldjoukides, avait son monument funéraire ici-même. De ce monastère subsistent les parties creusées dans la montagne: les cellules, une chapelle, une église et une source sainte située un peu à l'écart sur laquelle on a construit une coupole. Dans deux articles différents nous avons publié le complexe rupestre avec ses légendes, ses inscriptions perdues et existentes, son plan et ses vues (36).

21. *Eglises rupestres de Sillé:*

La petite ville de Sillé située à l'ouest de Konya, a quelques églises rupestres fort intéressantes. Parmi celles-ci deux sont particulièrement importantes. L'une à cause de son plan et l'autre par ses fresques. La première a le plan très régulier d'un édifice à croix grecque inscrite. On peut y trouver tous les éléments de ce type architectural comme si c'était un édifice non creusé mais construit. Tandis que l'autre a un plan extrêmement irrégulier, on voit qu'on a utilisé ici une grotte naturelle. Toutes les parois sont couvertes de peintures. Particulièrement les portraits des saints sont en abondance. Le style de ces fresques les rattachent à l'école de la capitale (37).

22. *Ermitages byzantins de Ambar deresi près de Ivriz:*

Derrière la montagne d'où jaillit la source de Ivriz su, connue par un grand relief hittite, existe un ermitage byzantin. Celui-ci est situé dans un ravin assez difficilement accessible. L'endroit avait déjà à l'époque hittite un caractère saints puisque juste au pied des chapelles byzantines, au fond de cet étroit ravin se trouve un deuxième relief hittite taillé sur la surface du rocher. Ces chapelles qui sont très ruinées au point de vue architectural n'ont aucune importance (38). Mais ce qui est plus intéressant c'est de constater encore une fois la survivance et la continuité des anciennes croyances et traditions.

23. *Eglise et grottes de Ibrala près de Karaman:*

A l'est de Karaman il y a, au milieu d'un vallon, un village dont la mosquée principale est une ancienne église byzantine. Celle-ci a intérieurement, la composition d'une église à croix grecque inscrite. Mais vu de l'extérieur le bâtiment est une masse monotone et close. Tout le plan est englobé dans un rectangle uniforme. Comme une application locale de ce type architectural standard l'ancienne église de Ibrala est digne d'intérêt (39).

London 1909, p. 404; S. Guyer, *Grundlagen Mittelalterlicher Abendlaendischer Baukunst,* Zürich 1950, pl. XI.

(34) N. Bees, *Die Inschriftenaufzeichnung des Kodex Sinaiticus graecus 508 (976) und die Maria-Spiläotissa-Klosterkirche bei Sille (Lykaonien) mit Exkursen zur Geschichte der Seldschuken-Türken,* Berlin 1922, cf. le résumé de ce livre difficilement accessible, H. Sköld, dans « Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher », IV (1923), pp. 416-418.

(35) S. Eyice, *Akmanastır entre Konya et Sille, le Deyr-i Eflatun mentionné dans Manakib al-Arifin* (en turc), dans « Şarkiyat Mecmuası », VI (1965), pp. 135-160, et pl. I-XII.

(36) S. Eyice, *Akmanastır (S. Chariton) in der Nähe von Konya und die Höhlenkirchen von Sille,* dans *Polychordia-Festschrift Franz Dölger,* II, Amsterdam 1967, pp. 162-183, et pl. VIII-XXXV. Il est désolant que notre article soit imprimé avec de nombreuses fautes typographiques et mêmes des lacunes (particulièrement pp. 173, 177), de même les légendes des figures sont erronées.

(37) S. Eyice, *Akmanastır...,* dans *Polychordia,* II, pp. 181-182, pl. XXV-XXXV.

(38) E. Dalleggio d'Alessio, *La vallée d'Ambar deressi dans le Taurus cilicien,* dans « Revue des Etudes Byzantines - Mélanges Venance Grumel », I, XXIV (1966), pp. 284-291 avec 11 figs.

(39) S. Eyice, *Recherches archéologiques à Karadag (Binbirkilise) et dans la région de Karaman* (en turc avec rés. en fr.), Istanbul 1971, pp. 81-84.

En suivant le cours d'eau on arrive en un endroit où les versants des collines sont creusés d'habitation troglodytiques. Elles ont plusieurs étages que relient des cages d'escalier en forme de puits. Un escalier proprement dit n'existe pas. Des petites cavités creusées sur les parois de ces cages suffisaient à grimper et à descendre. Sur une grande salle oblongue s'ouvrent des chambres. Un peu plus loin, encore dans la masse de la colline, on a creusé une église à nef unique, qui démontre que ce village troglodytique est d'origine byzantine. Tout près de cette église nous avons noté un tombeau en forme d'arcosolium, dont le mur de fond comporte une longue inscription funéraire inachevée (40).

24. *Eglise de Fisandon près de Karaman:*

Au sud de Karaman est situé un village appelé Fisandon (et non pas Firsandin), qui a une ancienne église byzantine déjà connue des spécialistes. D'après les notes de Smirnof, Strzygowski l'avait publiée en 1903 (41). C'est encore une église à croix grecque inscrite. Mais ce qui est intéressant ce sont les façades. Ce type architectural d'ailleurs extrêmement banal, apparaît ici sous une forme très différente. Chacune des façades est garnie d'une rangée d'arcades, dont les lunettes comportent des décorations. Contrairement aux avis de Smirnof et de Strzygowski nous préférons dater cet important spécimen du style local, comme étant un monument du IX-Xème siècles (42).

25. *L'église rupestre de Ayasin près de Afyon:*

Ayasin est une petite localité où les tombeaux rupestres sont en abondance. Parmi ceux-ci une église taillée dans la masse rocheuse d'une colline, est particulièrement intéressante (43). Car ici, l'intérieur a été travaillé comme s'il s'agissait d'un édifice construit. Tous les éléments d'une église à croix grecque inscrite y existent, jusqu'à la coupole et les voûtes. Mais ce qui est plus

---

(40) S. Eyice, op. cit.
(41) J. Strzygowski, *Kleinasien,* p. 156, figs. 123-125.
(42) S. Eyice, op. cit., pp. 84-89.
(43) A. Gabriel, *La cité de Midas - Architecture,* IV, Paris 1965, p. 70, pl. 43.

important c'est que extérieurement presque la moitié de l'église a été aussi travaillée dans la masse. L'abside, l'extrados et le pignon de la travée de béma, la moitié de la coupole avec son tambour ont été « sculptés ». Parmi les monastères et les églises rupestres l'existence de façades n'est point une rareté, mais une superstructure trois dimensionale taillée est à notre connaissance unique. Du sommet de la colline on peut remarquer que sur les surfaces des toits on a imité jusqu'aux tuiles.

26. *La mosquée de Khusrev Paşa khanı:*

Entre Eskichéhir et Afyon près du cité de Midas se trouve le village Khousrev Pacha khanı ou simplement Khan keuieu (44). Jadis l'artère principale passait par là. Actuellement le village est resté à l'écart de la route moderne. Le village a été fondé vers 1632 à l'endroit dit Ouloukilise (=grande église) ou Kızılkilise (=église rouge) par le Grand vizir Khousrev Pacha. Le village était le successeur d'une localité antique: les pièces architectoniques et un grand nombre de chambres funéraires creusées dans le rocher en sont les témoignages. Actuellement ces chambres se trouvent sous les maisons du village et elles sont difficilement accessibles. Parmi celles-ci nous en avons remarqué une dont les parois et les encadrements des portes étaient ornés d'une décoration sculptée. La mosquée principale est un assez grand édifice qui semble avoir un noyeau byzantin, mais l'appareil des murs, l'ornementation des lunettes, l'agencement des façades sont turcs. Par contre il est difficile d'imaginer le plan primitif du noyeau byzantin. Parmi les matériaux du bâtiment on peut voir un grand nombre de pièces réutilisées. Entre autres, les fragments d'une corniche à inscription sont particulièrement intéressants (45).

---

(44) E. Brandenburg, *Über byzantinische und seldschukische Reste im Gebiet des Türkmen-Dag,* dans « Byzantinische Zeitschrift », XIX (1910), p. 100, figs. 1-3.
(45) S. Eyice, *La mosquée Husrev Paşa à Hanköyü, une fondation de Husrev Paşa, grand-vizir du Sultan Murad IV* (en turc), dans « Tarih Dergisi », XXIII (1969), pp. 179-204, et 12 pl.

27. *Eglise à Seltchikler près de Uchak:*

Il y a quelques années on a mis au jour à Seltchikler, qui est l'antique Sébaste une petite église byzantine. Une modeste basilique du VIème fut ultérieurement remaniée au Xème (?) siècle, pour devenir une église à coupole. L'édifice en soi est banal, mais les fragments d'un magnifique iconostase en marbre sont remarquables au point de vue de l'art. La technique de cet iconostase est presque unique puisque toute la décoration et les figures ont été creusées pour recevoir une incrustation en verre de différentes couleurs (46).

28. *Le palais des Lascaris à Kémalpacha:*

A Kémalpacha près d'Izmir se trouvent les ruines d'un palais byzantin. Kémalpacha c'est l'ancienne Nymphaion (=Nif), où au XIIIème siècle les Lascaris avaient une résidence. L'édifice est un haut bâtiment rectangulaire qui a quelques ressemblances avec le palais dit Tekfour sarayı à Istanbul. L'édifice avait plusieurs étages qu'éclairaient des rangées de fenêtres. Le rez-de-chaussée est constitué par un podium en pierre de taille, qui était sans doute voûté. Les parties supérieures des façades sont formées par des couches de moellons alternant avec des bandes de briques. Une décoration céramoplastique fait défaut mais en un endroit on peut remarquer le commencement d'une décoration en briques, qui n'a pas été continuée, fort probablement la volonté de terminer plus vite la construction en fut la cause (47).

29. *Les monastères du lac de Bafa:*

Ces ruines sont connues depuis fort longtemps par la grande publication de Th. Wiegand. Sur les îlots dits Ikiz ada et Kahve asar adası, on peut rencontrer outre les restes de monastères

---

(46) N. Firatli, *Découverte d'une église byzantine à Sébaste de Phrygie,* dans « Cahiers Archéologiques », XIX (1969), pp. 151-166.

(47) E. Freshfield, *The Palace of the Greek Emperors of Nicaea at Nymphion,* dans « Archaeologia », XLIX (1886), fasc. 2, pp. 382-390, pl. 28-30; S. Eyice, *Le palais byzantin de Nymphaion près d'Izmir,* dans *Akten des XI. Internationalen Byzantinisten-Kongresses 1958,* München 1960, pp. 150-153, pl. XXVI-XXIX; le même travail sous une forme plus complète: *Le palais des Lascaris à Kemalpaşa (Nif) près de Izmir* (en turc), dans « Belleten », XXV (1961), pp. 1-7, avec 14 figs.

fortifiés quelques églises de dimensions modestes. Parmi celles-ci une est digne d'intérêt surtout par sa jolie décoration en briques (48).

30. *L'église Saint-Nicolas à Demré:*

A Demré, l'antique Myra, se trouve une grande église dédiée à Saint-Nicolas qui fut évêque de cette ville. Ce monument qui eut à subir dans le courant du siècle passé une malheureuse restauration sans goût et sans connaissance de la matière, était englobée d'une épaisse couche de limon qui s'élevait jusqu'au niveau des fenêtres supérieures. C'est pourquoi une de celles-ci était devenue l'entrée de l'église (49). Il y a quelques années, la Direction générale des antiquités a fait enlever cette couche de boue. Ainsi, on a pu dégager le pavement qui était orné de mosaïques à entrelacs, plusieurs bâtiments annexes, des tombeaux parmi lesquels un sarcophage romain avec sa décoration de rinceau est particulièrement important. Actuellement le niveau du terrain environnant s'étant abaissé, on peut saisir mieux les proportions de cet édifice et la complexité de son plan. Quelques voûtes sont ornées aussi de fresques (50).

31. *L'église à Déréaghzı:*

Derrière les montagnes de Demré, au fond d'une plaine désertique se dressent les imposants restes d'une église qui est connue depuis longtemps (51). Il y a quelques années on a commencé à faire des fouilles qui contribuerons sûrement à éclaircir un grand nombre de problèmes qui planent sur ce très important édifice (52).

---

(48) Th. Wiegand, *Der Latmos (Milet,* III, 1), Berlin 1913.

(49) H. Rott, *Kleinasiatische Denkmaeler,* Leipzig 1908, pp. 324-341, figs. 122-128.

(50) Y. Demiriz, *Die Nikolaos-Kirche zu Demre* (en turc avec rés. en all.), dans « Türk Arkeoloji Dergisi », XV (1968), fasc. 1, pp. 13-34 avec ill.

(51) H. Rott, *Kleinasiatische Denkmaeler,* cit., pp. 300-314, figs. 110-115.

(52) J. Morgenstern, *The Church at Dereagzı. A preliminary report,* dans « Dumbarton Oaks Papers », XXII (1968), p. 217 et s.; *The Church at Dereagzı,* dans « Türk Arkeoloji Dergisi », XVI (1967), fasc. 2,
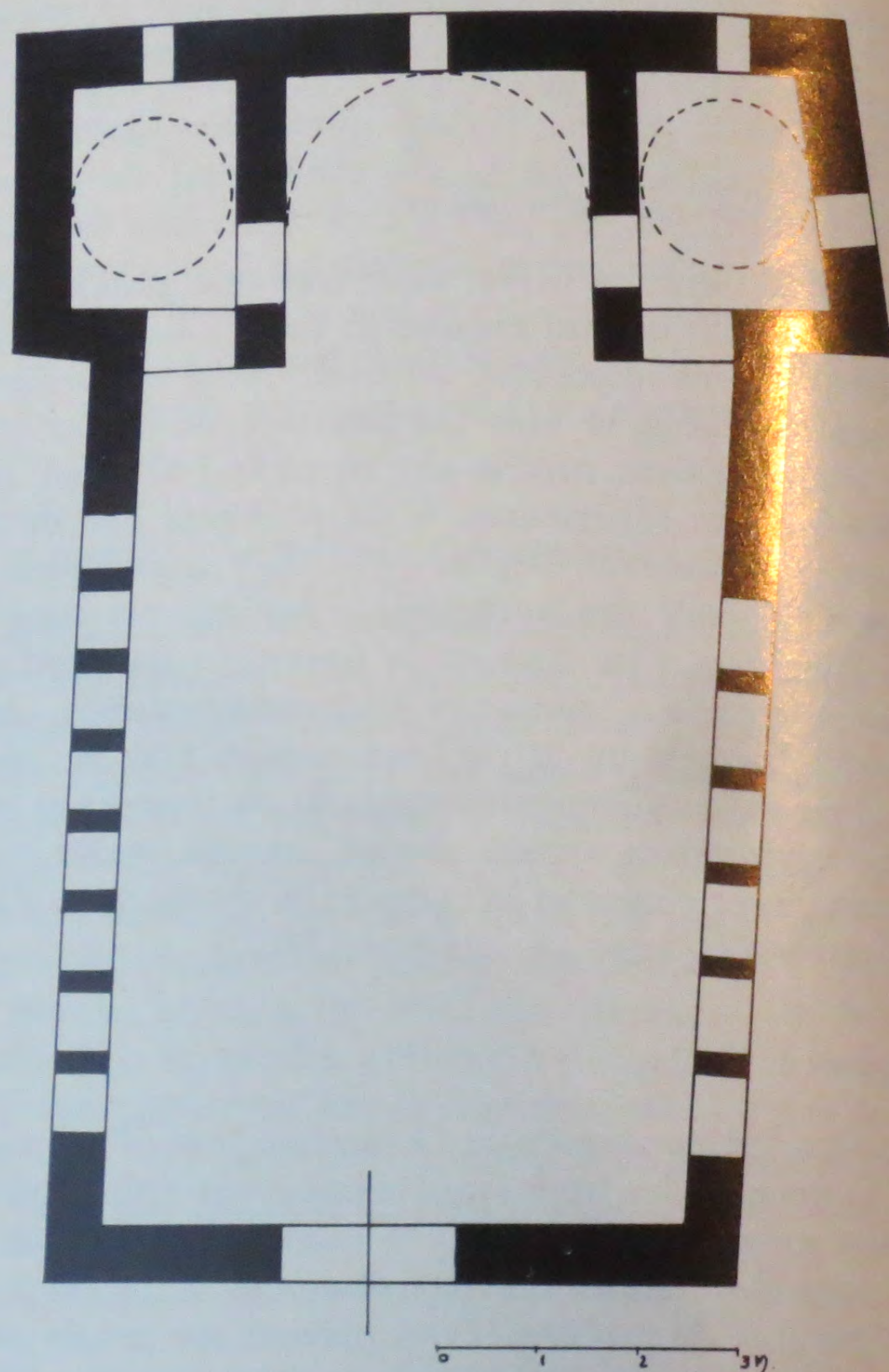
Fig. 4 — Eglise du gouffre dit « le Paradis » près de Silifké.

32. *Eglise du gouffre dit « le Paradis » près de Silifké* [fig. 4]:

Toute la région de Silifké (=Seleukia) est parsemée de ruines de l'époque byzantine. La matière est tellement riche qu'il

---

pp. 161-172; *The Church at Dereagzı. Second preliminary report,* dans « Türk Arkeoloji Dergisi », XVIII (1969), fasc. 1, pp. 85-97; *The Church at Dereagzı. A preliminary report on the mosaics of the Diaconicon,* dans « Dumbarton Oaks Papers », XXIII (1969).

y faudrait réserver une étude spéciale. Nous allons nous contenter d'en signaler une curieuse petite église. Près de cette ville, célèbre par ses grandes basiliques (53), se trouvent d'énormes gouffres qu'on appelle Cennet (le Paradis) et Cehennem (l'Enfer). Le fond de ce dernier est inaccessible. Par contre le « paradis » a l'aspect d'un jardin agréable dans lequel ramène une rampe en pente douce. Au bord de ce gouffre on a érigé plusieurs églises dont une est assez vaste (54). Au fond de cet entonnoir il y a l'énorme orifice d'une caverne dont on ne peut trouver la fin, mais qui est en liaison avec un fleuve souterraine. Ce gouffre et la caverne avaient attiré dès la plus haute antiquité l'interêt mystique et la crainte des hommes. Plusieurs inscriptions lapidaires sont les témoignages de l'importance donnée à cet endroit. A l'époque byzantine on a érigé juste devant l'orifice de la caverne une curieuse petite chapelle qui a la particularité unique d'être sans couverture (55). Le bord du gouffre en surplombant l'édifice avait rendu superflu la nécessité d'un toit.

33. *Chapelle de la forteresse de Alanya:*

Alanya (=Korakesion, Kalonoros, Alaiyya) a dans son enceinte les restes de deux petites églises dont une fait corps avec une tour de la forteresse. C'est un petit édifice à coupole sans importance. Tandis que l'autre a un caractère architectural plus prononcé. Elle fut érigée sur les vestiges d'une basilique ou d'une tour dont un mur semi-circulaire subsiste. Cette petite chapelle qui a la forme d'une triconque allongée est surtout remarquable par les belles proportions de son tambour. Toutes les parois sont

---

(53) E. Herzfeld-S. Guyer, *Meriamlık und Korykos, Zwei christliche Ruinenstaetten des Rauhen Kilikiens,* Manchester 1930.

(54) J. Keil-A. Wilhelm, *Denkmaeler aus dem Rauhen Kilikien,* Manchester 1931; G. Forsyth, *An early byzantine church at Kanlı divane in Cilicia,* dans *De Artibus Opuscula XL - Essays in honor of Erwin Panofsky,* New York 1961, pl. 127-137, pl. 38-45; O. Feld-H. Weber, *Tempel und Kirche über der korykischen Grotte (Cennet-Cehennem) in Kilikien,* dans « Istanbuler Mitteilungen », XVII (1967), pp. 254-278, pl. 36-38; O. Feld, *Bericht über eine Reise in Kilikien,* dans « Istanbuler Mitteilungen », XIII-XIV (1963-64), pp. 88-107, pl. 43-52.

(55) G. L. Bell, *Notes on a journey through Cilicia and Lycaonia,* dans « Revue Archéologique », VIII (1906), pp. 31-32, figs. 23-25.

décorées de fresques. Sur les pendentifs on peut identifier les Evangélistes (56).

Au sommet d'un promontoire rocheux on peut voir encore les ruines d'un petit monastère fortifié. Son église est composée d'une nef unique qui a en son milieu une petite coupole.

* * *

Nous terminons ici notre voyage archéologique, naturellement sans épuiser le sujet. Ce bref aperçu donne, nous croyons bien, deux leçons essentielles:

1[e] Que l'Anatolie est, et reste toujours comme Strzygowski l'avait dit, un nouveau domaine de l'histoire de l'art, et ceci est justifiable presque pour toutes les périodes de l'art.

2[e] Que l'esprit autochtone est la source promotrice de cet aspect artistique.

---

(56) R. M. Riefstahl, *Turkish architecture in Southwestern Anatolia,* Cambridge (USA) 1931, p. 57, fig. 105; S. Lloyd-D. Storm Rice, *Alanya (Ala 'iyya),* London 1958, p. 37 et s.

* *Notice complémentaire* (cfr. p. 320): On vient de signaler en Anatolie un autre exemple d'une construction en *opus reticulatum.* En effet cette même technique apparaît sur les murs d'un bain romain à Elaeûssa-Sebaste à l'est de Silifké.

GUIDO A. MANSUELLI

LE FONTI SU RAVENNA ANTICA

Alcuni anni or sono, in occasione del Convegno internazionale di studi sulle Antichità di Classe, presentai una comunicazione su questo stesso tema e annunciai uno studio che è tuttora in corso di elaborazione da parte dei proff. Alfieri e Bovini e mia. La complessità, e discontinuità anche, delle fonti letterarie relative a Ravenna è tale da esigere una lunga elaborazione. Perciò questa lezione non presume di essere definitiva, ma soltanto espositiva.

Si possono distinguere tre principali categorie, una di fonti retrospettive riguardanti le più antiche vicende — la protostoria — della città, una di testimonianze corrispondenti alla realtà ambientale, una terza relativa a fatti storici che abbiano in varia misura interessato la città e il suo territorio. Questo per quanto riguarda le fonti antiche, fino all'età bizantina. Si dovrebbero aggiungere le fonti medioevali, retrospettive in parte anche queste e indicative soprattutto di monumenti ancora esistenti o perduti, ma di queste ultime non penso di dover trattare in questa sede.

Come già ho avuto occasione di rilevare in precedenza il *corpus* delle fonti ravennati è abbastanza vasto, ma anche notevolmente discontinuo, tanto che non senza difficoltà si riesce ad enucleare un discorso organico, come si desidererebbe per un argomento di così elevata importanza. Le fonti sono soltanto in parte contemporanee agli avvenimenti raccontati o alle situazioni presentate e molto spesso le categorie cui ho accennato interferiscono: Strabone, per fare un esempio, richiama le vicende di

ZINAIDA VLADIMIROVNA OUDALZOVA

L'ITALIE ET BYZANCE AU VIe SIÈCLE *

La première période de la guerre de Byzance contre les Ostrogoths en Italie se termina par la défaite de Vitigès et la prise de Ravenne au mois de mai 540. Cependant, la lutte ne fut pas finie pour ce beau pays. Au contraire, cette lutte revêtit un caractère, particulièrement, acharné. La résistance des Goths et de leurs alliés, provisoirement brisée, recommença avec une force nouvelle.

La politique aveugle du Gouvernement de Justinien (introduction de lourds impôts, la législation hostile aux esclaves et colons, le pillage des fonctionnaires et des guerriers byzantins) provoqua le mécontentement de la population de l'Italie. Les Ostrogoths se servirent adroitement de cette attitude antibyzantine des larges masses populaires. La seconde période de la guerre intimement liée au nom de Totila, roi des Ostrogoths (541-552), commença.

Au moment de son avènement Totila (Baduila) n'avait sans doute pas encore atteint l'âge de trente ans. Le nouveau roi selon Procope était de haute taille, beau, d'un esprit vif, se distinguait par l'audace et l'énergie; malgré sa jeunesse il jouissait d'un prestige considérable parmi ses compatriotes. L'avènement de Totila eut lieu grâce à l'assistance apportée par la partie la plus perspicace de l'aristocratie ostrogothique qui tint compte

---

* On trouvera ici les brèves conclusions tirées d'un chapitre de mon livre (Z. V. OUDALZOVA, *L'Italie et Byzance du VIe siècle*, Moscou 1959, p. 522).

de la défaite terrible et de la capitulation de Vitigès. Elle renonça à se soumettre à l'Empire mais s'éloigna également des extrémités de la politique nationaliste de l'aristocratie militaire, qui s'assigna pour le but essentiel non seulement de réunir les forces des Ostrogoths mais de se faire les alliés et, tout d'abord, à l'intérieur du pays. De là provient le changement de politique qu'exerçait le groupement dirigeant à l'égard des populations locales en Italie. Le chef le plus talentueux des Ostrogoths qui pratiquait une semblable pratique fut Totila décidé à assurer aux Ostrogoths l'appui des larges couches de la population du pays. Là est le secret de ses succès qu'il avait remportés dans la guerre contre Byzance.

Dès le début de son activité au cours de la lutte pour l'Italie du Nord (Émilie, la province des Alpes Cottiennes) Totila cherchait à témoigner de la clémence à la population locale. En même temps il sut se servir habilement des différends qui existaient au sein du commandement byzantin, ce qui lui facilita à prendre Vérone et Faenza, ainsi que à infliger une défaite aux troupes byzantines en juin 542 près de Mucellium (Mugello), à une journée de Florence. Pendant l'été 542 les Ostrogoths s'emparèrent de Césène, Urbin, San Leo di Montefeltro (1) e Petra Pertusa. Ensuite ils traversèrent l'Apennin et entrèrent en Tuscie.

En été 542 il entreprit une expédition victorieuse dans le Sud du pays. En laissant la majeure partie de son armée à l'Ouest de Rome il s'empara très vite de Samnium et de Campanie, et, ensuite, en 543 il conquit le Bruttium, la Lucanie et soumit toute la province d'Apulia et Calabria. Et presque nulle part (à l'exception de Naples) il ne rencontra de résistance décisive. En tenant compte du fait que dans le Sud de l'Italie il y avait peu de villages des Ostrogoths, il s'en suit que ce n'est pas par l'appui des compatriotes mais par la compassion de la population italienne qu'on peut expliquer les succès de Totila.

Comme on sait lors de la première période de la guerre de Byzance contre les Ostrogoths le Sud de l'Italie devint déjà base principale économique des Byzantins où le Gouvernement de Justinien pratiquait avec une énergie, toute particulière, la politique financière et sociale. La marche de Totila vers le Sud déchaîna partout plus ou moins une lutte sociale au sein même de la population romaine-italienne.

---

(1) Sur Mons Feretris.

L'apparition des détachements de Totila jouèrent un rôle de catalysateur. Tous ceux qui étaient mécontents du pillage pratiqué par les fonctionnaires et les soldats byzantins se soulevaient; c'étaient, en premier lieu, les petits et moyens propriétaires fonciers, les habitants des villes. Ils étaient non seulement contre les Byzantins, mais aussi contre leurs alliés — les grands propriétaires fonciers.

Quelle politique sociale-économique exerçait Totila dans des régions reconquises? Des données à ce sujet sont, à regret, très pauvres. Nous en puisons dans les communications des auteurs hostiles à Totila ou des monuments de la législation (la Pragmatique Sanction du 13 août 554 et autres). La voix de Totila lui même et de ses disciples ne nous est pas parvenue. Les sources nous renseignent que les réformes sociales économiques avaient touché avant tout le système d'impôts byzantins. D'après Procope Totila percevait à son profit les impôts fiscaux et au lieu des propriétaires fonciers il percevait également des impôt pécuniaires (Proc. B.G. III, 6, 5). Ici Procope diffère les impôts fiscaux (τοὺς δημοσίους φόρους) et les « revenus pécuniaires » (τὰς τῶν χρημάτων προσόδους) qui rentraient aux propriétaires fonciers et souligne que sur l'indication de Totila tous ces impôts devraient être versés au fisc du roi. Plus tard (en 546) selon le même auteur Totila ne faisait pas de mal aux propriétaires fonciers de toute l'Italie. Il leur permit pour toujours de labourer la terre à laquelle ils furent habitués en lui versant l'impôt qu'ils avaient à payer autrefois au fisc impérial et aux latifondiaires (Proc. B.G. III, 13, 1). Autrement dit, Totila chercha à jouir d'une renommée de défenseur des laboureurs italiens contre l'oppression des fonctionnaires byzantins et des grands propriétaires fonciers. En réglementant les impôts Totila poursuivait deux tâches capitales: premièrement, il voulait acheminer tous les impôts au fisc de l'Etat ostrogoth, deuxièmement, priver les grands latifondiaires italiens de revenus qu'ils percevaient de la population dépendante.

La tendance sociale des réformes économiques, entreprises par Totila, se traduisit dans l'annulation des privilèges dont avait joui l'allié de l'Empire — l'aristocratie romaine — sous la domination byzantine (Pragm. Sanc. 10). En fin de compte, la réforme fiscale de Totila fut pointée contre le système d'impôts byzantin, et la Pragmatique Sanction insistait non sans raison

sur la suppression de toutes les nouveautés de Totila dans la sphère de la taxation (Pragm. Sanc. 9, 10, 12, 14).

Les réformes fiscales du roi ostrogoth ne se proposaient pas, évidemment, de diminuer les impôts de la population, ce qui aurait pu être peu probable dans les conditions de guerre. Pourtant l'annulation des impôts pour l'utilisation de la terre prélevés par de gros propriétaires fonciers et la cessation du chantage des fonctionnaires byzantins défendait les intérêts des larges couches de la paysannerie romaine-italienne.

Lors de cette période de considérables changements eurent également lieu dans des rapports de propriété. Le Gouvernement de Totila non seulement confisqua les propriétés de ses ennemis les plus déclarés parmi les magnats romains, mais sanctionna l'usurpation par de nouveaux propriétaires — les Goths et les Romains — des terres qui avaient été abandonnées par des sénateurs et des patrices romains qui s'étaient enfuis en Orient. C'est justement pourquoi la Pragmatique Sanction essaye de restaurer en Italie la propriété foncière de l'aristocratie romaine. Il y a été prescrit de rendre des terres aux anciens propriétaires même dans le cas où les documents confirmant les droits des propriétaires (Pragm. Sanc. 5, 3, 21) étaient perdus.

Les terres quittées par l'aristocratie romaine et le clergé catholique sous le règne de Totila passèrent, en principe, aux mains du roi lui-même, de la noblesse ostrogothique, du clergé arien et des simples soldats. Pourtant, il n'est pas exclu que certaines terres tombèrent aux mains de la paysannerie locale (Pragm. Sanc. 1, 2, 4).

Ainsi le Gouvernement de Totila dans sa politique sociale-économique répartit à nouveau la proprieté foncière. Ces initiatives stimulèrent l'agrandissement des propriétés de la noblesse ostrogothe et celui des petits propriétaires libres ostrogoths et italiens et lésèrent considérablement les intérêts des latifondiaires.

Cependant, le pas le plus résolu de Totila en ce qui concerne les rapports sociaux fut la légalisation de l'affranchissement des esclaves et des colons. Durant la période de la guerre acharnée la fuite des gens dépendants des propriétés de la noblesse revêtirent un caractère de masse. Ceci est confirmé par cette insistance avec laquelle la Pragmatique Sanction se préoccupe de faire revenir les esclaves et les colons fugitifs à leurs anciens maîtres (Pragm. Sanc. 4, 8, 15, 16; Des papyrus de Ravenne - Mar. 86 = Tjäder, 13).

Ayant extrêmement besoin d'accroître le nombre de ses troupes Totila recrutait largement, contrairement à la tradition dominante, des colons et des esclaves fugitifs dans son armée (Proc. B.G. III, 16, 15, 25-26).

Sous le règne de Totila il y eut le processus de passage des esclaves et des colons aux nouveaux propriétaires. Ce n'est pas par hasard que la Pragmatique Sanction ordonnait aux nouveaux propriétaires de rendre les esclaves et les colons aux anciens maîtres y compris la génération qui fût née durant la période écoulée (Pragm. Sanc. 16).

En même temps, la situation des esclaves et des colons s'améliora: ainsi il y a des données sur la reconnaissance tacite sous le règne de Totila des mariages mixtes entre les gens libres et les esclaves. Il est dit dans la Pragmatique Sanction qu'à l'époque cruelle les cas ne furent pas rares lorsque les esclaves (*servi*) épousèrent les femmes libres ou les hommes libres épousèrent les esclaves (*ancillae*) (Pragm. Sanc. 15). Les enfants qui furent nés des mariages mixtes — des esclaves et des libres — étaient considérés en ce temps-là comme probablement libres. Dans le cas contraire il n'y aurait pas eu de réserve dans la Pragmatique Sanction relative au fait que les enfants nés de pareils mariages après la conquête byzantine héritaient aussi bien qu'aux temps romains du status maternel.

Du moment que le Gouvernement de Totila contribua à ces changements dans la situation des esclaves et des colons, il s'assura la compassion de cette partie de la population italienne opprimée.

Ainsi les réformes sociales-économiques du Gouvernement de Totila répondaient dans une certaine mesure aux intérêts des larges couches de la population de l'Italie et avaient, du point de vue objectif, un caractère progressif. Durant tout le temps que Totila réalisait ces transformations son gouvernement avait un appui social solide dans le pays; c'est pourquoi dans sa lutte contre les Byzantins le roi ostrogoth remportait un succès après l'autre.

Toute la seconde moitié de 543 et le début de 544 Totila avait mis pour consolider son pouvoir dans le Sud de l'Italie, créer la flotte et agrandir l'armée. Seulement au printemps de 544 les Ostrogoths commencèrent une nouvelle offensive et cette fois-là, en Italie Centrale. En remportant quelques victoires ils

s'emparèrent bientôt ici de plusieurs grandes villes et de forteresses stratégiques importantes.

La situation des Byzantins s'empira tellement que Justinien fut obligé à envoyer en Italie Bélisaire, le plus grand de ses capitaines. Au mois de novembre ou de décembre 544 Bélisaire débarqua à Ravenne. En mettant le pied la seconde fois sur le sol ancien de l'Italie le vainqueur de Gélimer et de Vitigès trouva les affaires des Byzantins dans un état déplorable: la corruption et la désertion sévissaient en armée, les habitants rendaient des villes sans livrer de batailles à Totila, les chefs étaient inertes et hostiles entre eux.

Cependant l'arrivée de Bélisaire n'aboutit pas à apporter de changement radical au déroulement de la guerre. Cette fois-ci Bélisaire ne sut adopter ni ses plans stratégiques, ni sa tactique aux nouvelles conditions de la guerre contre les Ostrogoths. Au cours de l'année 545 Totila prit Fermo, Ascoli, Spolète, Assise, pénétra en Picénum et en Tuscie et se dirigea vers Rome. Vers la fin 545 et le début 546 Totila mit le siège devant l'ancienne capitale de l'Italie.

Contrairement à Vitigès, Totila réussit à faire assiéger entièrement la Ville Eternelle, à la faire couper des régions fertiles de l'Italie. En créant la flotte des vaisseaux rapides dont la base était à Naples et sur les Iles Lipari, les Ostrogoths pouvaient également s'emparer des navires venant à Rome de la Sicile. Dans une lutte à outrance pour Rome la victoire resta du côté de Totila. L'expédition de Bélisaire pour secourir la ville assiégée échoua.

A Rome bloquée de tous les côtés la disette et les maladies s'étaient déclarées. Les chefs byzantins Bessas et Canonos au lieu d'organiser la défense s'étaient mis à vendre du blé à des prix exorbitants; les soldats de la garnison byzantine négligeaient leurs devoirs les plus élémentaires — tout ceci provoqua le mécontentement des habitants de la ville, les assiégés ourdissaient un complot au profit des Ostrogoths.

Dans la nuit du 17 décembre 546 des Isauriens qui s'étaient entendus avec Totila lui ouvrirent la porte Asinaria; les troupes ostrogothes par un coup inattendu écrasèrent la garnison byzantine. Les soldats et les commandants de l'armée impériale pris de panique s'enfuirent précipitamment. S'étant emparé de Rome Totila fit prisonniers les sénateurs et il témoigna de la clémence aux habitants de la ville bien que cela ne se fût passé, certes,

sans pillages et massacres infligés par les Ostrogoths. Nous lisons dans la description de la vie de Vigile que durant toute la nuit les trompettes ont retenti jusqu'à ce que tout le peuple ne se refugiât et ne se cachât dans les églises pour que l'épée ne mette pas fin à la vie des Romains (Zib. Pont. Vita Vigil 7 = Pauli Diac. Hist. Rom. XVI, 22). Le roi Totila s'était conduit avec les Romains comme un père avec ses fils (Vita Vig. 7).

D'après Marcellinus Comes, Totila avait détruit une grande partie des forteresses de Rome, fait piller les habitants tandis que les Romains prisonniers y compris les senateurs et patrices furent relégués en Campanie. « Après ce pillage Rome fut déserte pendant plus de 40 jours, il n'y avait là ni homme ni animal quelque soit » (Marc. Com. Chron. add., a. 547. Iordan. Rom. 380). Procope fait l'écho de Marcellinus Comes, en signalant le pillage de Rome par Totila il ajoute qu'il trouva beaucoup de richesses dans des maisons de patrices, mais surtout dans un repaire de Bessas; ce sale type maudit ramassa une grande quantité d'or pour Totila en vendant du blé (Procop. B.G. III, 20, 25-26).

Le siège et la prise de Rome par les troupes ostrogothes non seulement considérablement détruirent la ville mais apportèrent de grandes calamités à ses habitants. Un grand nombre d'habitants périrent à Rome assiégée ou réussirent à s'enfuir. D'après les données de Procope vers la fin du siège de la ville il ne resta que 500 Romains issus du simple peuple. Pourtant cette poignée de gens de la capitale autrefois bien peuplée abandonnèrent leur demeures et sur la demande du vainqueur se traînaient vers la Campanie en y cherchant un abri et de la nourriture.

Une victoire aussi grande comme prise de Rome ne fit pas tourner la tête à Totila. Il comprenait que ce succès lui-même ne signifie pas la fin de la guerre. D'autant plus que les Byzantins assistés par les nobles italiens soulevèrent en ce moment une grande révolte contre les Ostrogoths en Italie Méridionale. En attendant que Totila rétablissait la situation dans le Sud et menait les actions militaires en Italie Centrale Bélisaire s'empara au mois d'avril 547 de Rome abandonnée imprudemment par Totila.

Bélisaire comprenait parfaitement non seulement l'importance militaire stratégique mais aussi l'importance politique de Rome — symbôle de la puissance de l'Empire Romain. En un bref délai, le commandant byzantin rétablit les forteresses, et

s'emparèrent bientôt ici de plusieurs grandes villes et de forteresses stratégiques importantes.

La situation des Byzantins s'empira tellement que Justinien fut obligé à envoyer en Italie Bélisaire, le plus grand de ses capitaines. Au mois de novembre ou de décembre 544 Bélisaire débarqua à Ravenne. En mettant le pied la seconde fois sur le sol ancien de l'Italie le vainqueur de Gélimer et de Vitigès trouva les affaires des Byzantins dans un état déplorable: la corruption et la désertion sévissaient en armée, les habitants rendaient des villes sans livrer de batailles à Totila, les chefs étaient inertes et hostiles entre eux.

Cependant l'arrivée de Bélisaire n'aboutit pas à apporter de changement radical au déroulement de la guerre. Cette fois-ci Bélisaire ne sut adopter ni ses plans stratégiques, ni sa tactique aux nouvelles conditions de la guerre contre les Ostrogoths. Au cours de l'année 545 Totila prit Fermo, Ascoli, Spolète, Assise, pénétra en Picénum et en Tuscie et se dirigea vers Rome. Vers la fin 545 et le début 546 Totila mit le siège devant l'ancienne capitale de l'Italie.

Contrairement à Vitigès, Totila réussit à faire assiéger entièrement la Ville Eternelle, à la faire couper des régions fertiles de l'Italie. En créant la flotte des vaisseaux rapides dont la base était à Naples et sur les Iles Lipari, les Ostrogoths pouvaient également s'emparer des navires venant à Rome de la Sicile. Dans une lutte à outrance pour Rome la victoire resta du côté de Totila. L'expédition de Bélisaire pour secourir la ville assiégée échoua.

A Rome bloquée de tous les côtés la disette et les maladies s'étaient déclarées. Les chefs byzantins Bessas et Canonos au lieu d'organiser la défense s'étaient mis à vendre du blé à des prix exorbitants; les soldats de la garnison byzantine négligeaient leurs devoirs les plus élémentaires — tout ceci provoqua le mécontentement des habitants de la ville, les assiégés ourdissaient un complot au profit des Ostrogoths.

Dans la nuit du 17 décembre 546 des Isauriens qui s'étaient entendus avec Totila lui ouvrirent la porte Asinaria; les troupes ostrogothes par un coup inattendu écrasèrent la garnison byzantine. Les soldats et les commandants de l'armée impériale pris de panique s'enfuirent précipitamment. S'étant emparé de Rome Totila fit prisonniers les sénateurs et il témoigna de la clémence aux habitants de la ville bien que cela ne se fût passé, certes,

sans pillages et massacres infligés par les Ostrogoths. Nous lisons dans la description de la vie de Vigile que durant toute la nuit les trompettes ont retenti jusqu'à ce que tout le peuple ne se refugiât et ne se cachât dans les églises pour que l'épée ne mette pas fin à la vie des Romains (Zib. Pont. Vita Vigil 7 = Pauli Diac. Hist. Rom. XVI, 22). Le roi Totila s'était conduit avec les Romains comme un père avec ses fils (Vita Vig. 7).

D'après Marcellinus Comes, Totila avait détruit une grande partie des forteresses de Rome, fait piller les habitants tandis que les Romains prisonniers y compris les senateurs et patrices furent relégués en Campanie. « Après ce pillage Rome fut déserte pendant plus de 40 jours, il n'y avait là ni homme ni animal quelque soit » (Marc. Com. Chron. add., a. 547. Iordan. Rom. 380). Procope fait l'écho de Marcellinus Comes, en signalant le pillage de Rome par Totila il ajoute qu'il trouva beaucoup de richesses dans des maisons de patrices, mais surtout dans un repaire de Bessas; ce sale type maudit ramassa une grande quantité d'or pour Totila en vendant du blé (Procop. B.G. III, 20, 25-26).

Le siège et la prise de Rome par les troupes ostrogothes non seulement considérablement détruirent la ville mais apportèrent de grandes calamités à ses habitants. Un grand nombre d'habitants périrent à Rome assiégée ou réussirent à s'enfuir. D'après les données de Procope vers la fin du siège de la ville il ne resta que 500 Romains issus du simple peuple. Pourtant cette poignée de gens de la capitale autrefois bien peuplée abandonnèrent leur demeures et sur la demande du vainqueur se traînaient vers la Campanie en y cherchant un abri et de la nourriture.

Une victoire aussi grande comme prise de Rome ne fit pas tourner la tête à Totila. Il comprenait que ce succès lui-même ne signifie pas la fin de la guerre. D'autant plus que les Byzantins assistés par les nobles italiens soulevèrent en ce moment une grande révolte contre les Ostrogoths en Italie Méridionale. En attendant que Totila rétablissait la situation dans le Sud et menait les actions militaires en Italie Centrale Bélisaire s'empara au mois d'avril 547 de Rome abandonnée imprudemment par Totila.

Bélisaire comprenait parfaitement non seulement l'importance militaire stratégique mais aussi l'importance politique de Rome — symbôle de la puissance de l'Empire Romain. En un bref délai, le commandant byzantin rétablit les forteresses, et

les habitants revinrent dans leur ancienne capitale. Les tentatives de Totila de chasser Bélisaire de Rome ne furent pas couronnées de succès.

La perte de Rome fut un sérieux échec du roi ostrogoth qui sapa sérieusement son prestige. La défaite provoqua le mécontentement parmi la haute aristocratie ostrogothique qui vers ce moment commença déjà à estimer que Totila s'était trop avancé dans ses concessions à la population italienne. L'aristocratie opposante réussit de provoquer également le mécontentement parmi une partie des troupes ostrogothes. Dans ces conditions une seule décision juste était pour Totila; c'est de cesser les tentatives de prendre Rome. Il fallait faire des préparatifs visant à mener une nouvelle lutte pour cette ville, de rétablir la confiance et l'esprit combatif de l'armée. Totila trouva la volonté pour prendre cette décision. Les Ostrogoths s'éloignèrent de la Ville Eternelle et continuèrent de lutter dans le Sud du pays. La guerre se poursuivait avec un succès variable, mais vers 548 la supériorité des Ostrogoths se fit sentir. Découragé par les insuccès militaires Bélisaire décida d'abandonner l'Italie.

Procope a un bilan assez désastreux de l'activité de Bélisaire lors de sa seconde expédition en Italie. Il écrit que Bélisaire en revenant la seconde fois en Italie dut honteusement s'en aller; durant cinq ans il ne put nulle part mettre un pied ferme sur le sol (Procop. H.A. V, 1-3). Procope voit la cause principale des échecs de Bélisaire dans le fait qu'il fit piller impudemment la population locale. Procope écrit qu'il pilla presque tous les habitants de l'Italie tous ceux qui habitèrent Ravenne et la Sicile (Procop. H.A. V, 4). Il va de soi que n'ayant obtenu aucun résultats dans la guerre contre Totila Bélisaire revenait à Byzance ayant enseveli son ancienne gloire en Italie.

Totila profitant du départ de Bélisaire et de l'embarras de l'ennemi fit une diversion audacieuse contre les possessions balkaniques de Byzance. Les difficultés intérieures et extérieures de l'Empire Byzantin aidèrent à Totila à marcher de nouveau vers Rome.

En été de 549 l'armée nombreuses des Ostrogoths s'approcha de nouveau des murs de la Ville Eternelle, qu'elle commença à assiéger. La garnison byzantine opposa de la résistance vigoureuse, et l'issue de la lutte fut décidée par la trahison des mêmes guerriers — Isauriens. Dans la nuit du 15 janvier 550

les Isauriens faisant la garde des murs ouvrirent la porte Saint-Paul et laissèrent entrer les troupes de Totila en ville.

Sur toute la péninsule Apennine il ne resta que quelques villes entre les mains des Byzantins principalement dans la région de Ravenne et à l'extrême Sud.

Ainsi au moment du dixième anniversaire de la victoire, remportée sur Vitigès, l'Empire perdit presque tout ce qui fut conquis par lui lors de la première période de la guerre.